

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

APRIL 4 / 1961

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES VIERTEN HEFTES

Hans Magnus Enzensberger: Die Hühner- und die Heldenbrust	101
Horst Koegler: Choreographen adaptieren moderne Musik	104
Siegfried Günther: „The Creation“ von Wolfgang Fortner	109
Robert Breuer: Mitropoulos — Mystiker und Moralist	113
Das neue Buch	116
die Reihe Nummer 7 / Man nehme eine Reihe	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	118
Melos berichtet	119
Liebermanns Woche des zeitgenössischen Musiktheaters in Hamburg / Kühnes Zeugnis einer reichen Zeit: „Leben des Orest“ von Ernst Krenek in Wiesbaden / Spaß an modernen Kurzopern in Hannover / Münchner Musica viva erinnert an die Pioniere der Neuen Musik	
Berichte aus dem Ausland	123
Kopenhagens Musikleben schlägt die serielle Richtung ein / Wiener „reihe“ tanzt aus der Reihe / Wie gewöhnlich steht die Musik an einem Wendepunkt	
Blick in die Zeit	130
Zagreb bereitet die erste musikalische Biennale vor	
Notizen	131
Bilder	
Tania Bari und Maurice Béjart in der Choreographie zu Anton Weberns Orchester- stücken op. 6 (Kayaert) / Merce Cunningham in „Untitled Solo“ (Cosmo-Sileo) / Jean Cébron in „Struktur“ (Koegler) / Wolfgang Fortner und Luciano Berio (Baruch) / Dimitri Mitropoulos auf der Probe, beim Studium einer neuen Partitur, mit Gottfried von Einem, in einer Pause während einer Schallplattenaufnahme (Cosmo-Sileo) / Benjamin Britten: „Ein Sommernachtstraum“ (Gerhard Stolze und Erna-Maria Duske) (Peyer) / Helga Pilarczyk und Heinz Hoppe in Benjamin Brittens „Sommernachtstraum“ (Spei- del) / Cvetka Ahlin als Eurydike in „Antigone“ von Arthur Honegger / Erna-Maria Duske und Heinz Hoppe in Rolf Liebermanns „Schule der Frauen“ (Peyer) / Wanda Wilkomirska (Felicitas) / Luigi Dallapiccola: „Der Gefangene“ in Kopenhagen (Mydtskov)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/10 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Die Hühner- und die Heldenbrust

Hans Magnus Enzensberger

Kein Anlaß zur Hysterie, kein Grund, das Ende unserer Demokratie an die Wand zu malen: Hier wird, keine Alarmglocke gezogen, und kein verborgener Bösewicht soll gebrandmarkt werden. Die beiden Erscheinungen, die hier beschrieben werden, sind nicht ungefährlich, doch gehören sie eher zu den Sonderbarkeiten als zu den Schandmalen unseres öffentlichen Lebens. Sie sind so kurios und zugleich so verbreitet, daß wir es bisher versäumt haben, sie beim Namen zu nennen.

Von jeher habe ich die Engländer und die Amerikaner um ein Wort beneidet, für das wir keine rechte Entsprechung haben: das Wort *controversial*. *Controversial* ist alles, worüber man geteilter Meinung sein kann.

Schlägt man die Vokabel im Wörterbuch nach, so ist da alsbald von *Streit* und *Polemik* die Rede. Das wollen wir uns lieber nicht weismachen lassen. Wer verschiedener Ansicht ist, braucht sich, einer den andern, deswegen ja nicht gleich anzuschreien.

Der kritische Blick will, wie das Wort sagt, zunächst einmal unterscheiden. Er mag in einem Land, das sich die Einigkeit in seiner Nationalhymne und die Zerrissenheit in der Realität zum Prinzip macht, unbeliebt sein. Wer da von kontroversen Dingen redet, von dem heißt es gern, er säe Zwietracht; Kritik wird stets von vornherein als Attacke empfunden. Immerhin, öffentliche Kritik und öffentliche Kontroverse, mag sie politischen oder sozialen, künstlerischen und sogar wirtschaftlichen Dingen gelten, ist in unserem Teile Deutschlands statthaft und möglich. Das Grundgesetz schützt in seinem fünften Artikel diese ungewohnte Freiheit. Wer von ihr Gebrauch macht, wird freilich früher oder später, eher aber früher, einem Gespenst begegnen, wie es nicht im Gesetzbuch steht: der Gratisangst.

Die Gratisangst geht vorzüglich auf Redaktionen und Intendanten, Herausgebersitzungen und Programmredaktionen um. Zur Szenerie gehören viele Aschenbecher und ein großer Tisch. Auf dem Tisch liegt gewöhnlich ein Manuskript. Es mag ein Drehbuch oder eine Glosse sein, ein Roman oder eine Reportage. Jedenfalls wird es von den leitenden Herren mit Mißtrauen betrachtet. Sie nehmen es vorsichtig in die Hand, wie ein Feuerwerker eine Bombe, die es zu entschärfen gilt. Vorsicht! *Controversial*! Und schon schrauben sie mit umsichtigen Fingern daran herum.

Es beginnt damit, daß einer der Herren sich erhebt und betont. Er betont, daß er persönlich nichts gegen den Autor oder das Manuskript habe. Im Gegenteil. Liberal, wie er nun einmal denke, müsse er jedermann das Recht auf solche Äußerungen zubilligen, sofern sie einigermaßen fundiert, gut geschrieben und nicht wider die Gesetze seien. Andererseits, so fährt er fort, fühle er sich verpflichtet, zu bedenken zu geben.

Nicht, als hätte er selber Bedenken. Aber man müsse auch die Bedenken anderer bedenken. Schließlich sei nicht jedermann so großzügig wie der Sprecher. Was wird die Stadtverwaltung zu der Glosse sagen? Wie wird das bischöfliche Ordinariat auf die Erzählung reagieren? Ob die spanische Botschaft gegen den geplanten Film nicht protestieren wird? Und der Rektor der Universität? Die Bundeswehr? Der Dachverband deutscher Ofensetzer? Die Industrie- und Handelskammer?

Dies leuchtet den versammelten Herren ein. Schließlich will sich niemand mutwillig Ärger auf den Hals laden. Es ist vernünftiger, nett zueinander zu sein. Das erspart lästige Zuschriften, Vorgänge, Telefongespräche.

Mit einer Ausnahme freilich: einen Menschen wird man anrufen, mit einem sich herumzustreiten haben. Dieser Störenfried ist der Autor. Der hat es am Ende gar nicht so gerne, wenn man ihn um Verständnis bittet. Aber zu guter Letzt wird auch er sich überzeugen lassen. Es geht ja nur um ein paar Schnitte und Korrekturen. Warum soll nicht auch er ein kleines Opfer bringen? Schließlich — das muß er doch einsehen! — schadet er nur seiner Sache, wenn er sie allzudeutlich ausdrückt. Wäre er ein wirklicher Könnner, so brächte er es doch ohne Zweifel fertig, zwischen den Zeilen zu schreiben, statt die Leute vor den Kopf zu stoßen. Muß denn das alles sein? Das möge er sich durch den Kopf gehen lassen. Weniger wäre mehr gewesen. Auch der Standpunkt des Verleihs, des Verlages, des Programmbeirates, der ja im übrigen durchaus nicht zimmerlich sei, müsse immerhin berücksichtigt werden.

Nun hängt es von der Hartnäckigkeit des Autors ab, wie hoch die Telefonrechnung ausfällt; in neunzig von hundert Fällen aber wird er endlich doch ein Einsehen haben, und man kann sich gütlich mit ihm einigen. Frohgelaunt wird er der Kastrierung seiner Arbeit zusehen und hie und da sogar mit Rat und Tat dazu beitragen, daß sie gelingt. Sie gelingt nicht in allen Fällen: dann und wann hat man es mit halsstarrigen, verstockten Schreibern zu tun, die zu keiner Änderung zu bewegen sind. Aber diese paar Pedanten sind in der ganzen Branche berüchtigt und als Radaubröder verschrien, mit denen eine seriöse Firma möglichst nichts zu tun haben will. Das hat mit ihrem Geflüster die Gratisangst getan.

Ich habe nicht im Sinn, ein Klagelied für die Verfasser „kontroverser“ Manuskripte anzustimmen. Ginge es nur um das Los von ein paar nachgiebigen oder bockigen Autoren, so könnte uns die Gratisangst, die in unserer Publizistik umgeht, verhältnismäßig kalt lassen. Gefährlich ist nicht so sehr ihre Wirkung auf die wenigen „Produzenten“,

auf die Absender, sondern auf die Öffentlichkeit als ihren Adressaten. Da werden nicht die Interessen einiger weniger Schriftsteller, da wird der Lebensnerv aller Publizistik berührt.

Indem die gepflegten Herren am runden Tisch jeden denkbaren Einwand gegen die Äußerung, die ihnen vorliegt, von sich aus vorwegnehmen, jede mögliche Folge taktisch einkalkulieren, eskompptieren sie uns, ihre Leser, Zuschauer und Zuhörer. Sie usurpieren Rechte, die uns allen zustehen. Die Öffentlichkeit schrumpft zum Gremium ein. Die Sache aller wird nur noch intern verhandelt. Was ins Offene überhaupt erst gebracht werden soll, bleibt hinter gepolsterten Türen verborgen. An die Stelle des Urteils, das nur der Öffentlichkeit zusteht, tritt das Vor-Urteil der wenigen Auguren, die darüber bestimmen, was „geht“ und was „nicht geht“. Nur zu oft gibt bei ihrem Spruch die Gratisangst den Ausschlag. Sie ist keine gute Beisitzerin.

Die makabre Komik ihrer Beschlüsse liegt darin, daß sie nur ein Gespenst ist. Sie heißt Gratisangst, weil sie völlig unbegründet ist. „Eine Zensur findet nicht statt“, versichert unsere Verfassung. Der spanische Botschafter kann in unserem Land keiner Fliege, nicht dem kleinsten Lokalblatt etwas zuleide tun. Die Stadtverwaltung kann kein Kino schließen, wenn ihr der vorgeführte Film mißfallen sollte. Der Dachverband deutscher Ofensetzer muß sich an die Spielregeln der Demokratie halten, ebenso wie die Bundeswehr.

Hat sich das noch nicht herumgesprochen? Glaubt der Intendant im Ernst, man werde ihn an die Wand stellen, wenn er sich unbeliebt macht? Fürchtet sich der Verleihchef immer noch vor der Staatspartei?

Worin besteht eigentlich jener vielberufene „Ärger“, von dem auf der Herausgebersitzung so oft die Rede ist und den man unaufhörlich zu kriegen fürchtet? Gewiß, es ist denkbar, daß sich ein

empörter Verbandsfunktionär am Telefon meldet, um zu protestieren; und mancher Diplomat wird die Mühe einer geharnischten Beschwerde nicht scheuen. Na und?

Was hindert Redakteure und Lektoren, diese enrasierten Herren höflich, aber bestimmt auf das Grundgesetz hinzuweisen? Vielleicht haben sie recht; vielleicht verhält sich die Sache in der Tat anders, als der böse Publizist sie dargestellt hat? In diesem Fall wäre eine schriftliche Gegenäußerung am Platz. Dem Beschwerdeführer wäre von patzigen Drohungen mit dem Rechtsanwalt abzuraten. Mit einer gut geschriebenen und wohlbegründeten Erwiderung wäre seiner und unserer Sache ein besserer Dienst erwiesen. Drohung und Wutgeheul stellen denjenigen bloß, der auf sie angewiesen ist — es sei denn, die Gratisangst käme ihm zu Hilfe.

Sie ist nicht die einzige Berufskrankheit, die in unserer Publizistik grassiert. Ein ebenso lächerliches und trübes Gespenst begleitet sie: ihr Geschwisterkind, der Gratismut.

So wie die grundlose Angst den Redakteuren über die Schulter schaut, so sitzt den Publizisten ein ebenso unmotivierter Mut im Nacken. Ist es ihnen geglückt, ein kritisch Wörtlein über die Runden zu bringen, dort wo es hingehört, in die Spalten der Zeitung, über den Sender, auf den Bildschirm oder die Leinwand, dann ist die Stunde jenes grotesken Mannesmutes gekommen. Er wird zum Kriterium gemacht für Lob und Tadel. Jede kritische Analyse wird zum „Angriff“ stilisiert.

Da braucht der Kommentator nur zu sagen, ein Bierglas sei ein Bierglas, hart, rund und durchsichtig, und schon wird ihm attestiert (oder vorgeworfen), er habe, kühn wie David, mit seiner publizistischen Schleuder dem Goliath der Bierglasindustrie eins ausgewischt (oder die Interessen des deutschen Glasexports gröblich beschädigt). Früher oder später wird dem Artikelschreiber der idiotische Titel eines Nonkonformisten verliehen, ganz als käme es ihm darauf an, nicht etwas Zutreffendes zu sagen, sondern mit dem, was er sagt, um jeden Preis in der Minderheit zu bleiben.

Der wahre Publizist will natürlich das Gegenteil: er will überzeugen, und je mehr Leser, Zuhörer, Zuschauer er überzeugen kann, desto lieber wird ihm das sein. Wenn er mit seiner begründeten Meinung, Biergläser seien rund, allein dastehen sollte, so wird ihn das zwar nicht hindern, sie auszusprechen; es wird ihn aber betrüben, so wie es ihn betrüben sollte, daß sich in Deutschland ernsthafte Leute gegenseitig leere Pappschachteln an den Kopf werfen, auf denen „Konformismus“ und „Nonkonformismus“ steht, statt den Inhalt zu prüfen und festzustellen, daß er nicht vorhanden ist.

Wer sich aber, gratismutig, den Karnevalsorden des Nonkonformisten an die Brust steckt und sich den Titel eines wohlfeilen Winkelried gefallen

läßt, der ist verloren. Er wird jedes Stück Eisen danach einschätzen, wie heiß es ist — als gäbe der Hitzeград darüber Aufschluß, ob es zu brauchen ist. Er macht es seinen Anhängern und Gegnern leicht. Niemand fragt sich mehr, ob der Mann recht hat. Die einen applaudieren unbedenken einem leeren Heroismus, die andern versuchen ihn loszuwerden, indem sie von „koketter Provokation“ sprechen.

Die Frage, ob ein Leitartikel oder ein Film von Mut zeugt, ist falsch gestellt. Sie zeigt ein gestörtes Verhältnis zur Kritik an, wie es allerdings in Deutschland herkömmlich ist. Nur in einer Diktatur ist Todesmut erforderlich, um etwas Richtiges zu sagen. Mit dem Gratismut verhält es sich nicht anders als mit der Gratisangst: Wer darunter leidet, hat noch nicht begriffen, daß wir in einem demokratischen Lande leben.

Gewiß, auch bei uns geht es nicht ohne ein Minimum von Zivilcourage ab. Ein Journalist, der die DDR lieber ohne Anführungszeichen schreibt, setzt sich beruflicher und persönlicher Diffamierung aus; ein Redakteur, der die Wahrheit über Algier oder Salazar veröffentlicht, riskiert die Ungnade einflußreicher Leute.

Das ist nicht schön, aber es gehört zum normalen und absehbaren Berufsrisiko. Jeder Publizist kennt es, ehe er sich an den Schreibtisch setzt. Wer darüber allzu heftig klagt, ist nicht diskutabel. Zivilcourage gehört zum Metier. Sie sollte selbstverständlich sein. Bis heute garantiert die Rechtsprechung in Deutschland dem Publizisten die Freiheit seiner Meinung, gleichgültig, in welchem Medium er sich äußern will. Bis heute ist er auf keinen Auftrag der Schwerindustrie, der Bischofskonferenz oder der Gewerkschaften angewiesen. Bis heute hat sich kein bedeutendes publizistisches Talent in Westdeutschland kaltstellen oder totschweigen lassen, mag es den Mächtigen im Lande noch so unbequem geworden sein. Bis heute ist keiner im Gefängnis gelandet, bis heute winkt keinem das Hungertuch als Lohn für unbotmäßige Reden. Wer sie hält oder publiziert, fliegt höchstens aus seiner Zeitung, kriegt ein paar anonyme Briefe ins Haus und muß von Zeit zu Zeit einmal umziehen. Das ist kein allzuhoher Preis für den Spaß, den sein Beruf ihm machen kann.

Was mich betrifft, so wäre es mir lieber, meine Äußerungen zeugten von Verstand als bloß von Mut. Ich habe es gerne, wenn ich sagen und schreiben kann, was ich denke, ohne daß mir Angsthasen mit dem Rotstift dazwischenfahren. Aber ich lehne es ab, den Heroismus als Beruf auszuüben. Mein Bedarf an einer Tugend, die so gern mit Schwachsinn und Unfreiheit Hand in Hand daherkommt, ist gedeckt. Gratisangst und Gratismut, Hühner- und Heldenbrust — sie öden mich beide an. Sie sind nicht nur lächerlich, sie sind überflüssig. Es hat sich nur noch nicht herumgesprochen.

Es hat den Anschein, als ob erst jetzt die Auseinandersetzung der Choreographen mit der Musik der Schönberg-Webern-Nachfolge auf einer breiteren Basis begonnen hat. Einzelne, zögernde Fühlungen waren voraufgegangen: bei Balanchine in New York, bei Birgit Akesson in Stockholm, bei Tatjana Gsovsky hierzulande, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Die entscheidende psychologische Barriere scheint aber erst durch Strawinsky-Balanchines „Agon“ aus dem Wege geräumt zu sein, den nahezu jeder, der ihn gesehen hat, für die bedeutendste Ballettschöpfung der Jahrhundertmitte hält.

Noch ist es keineswegs immer leicht zu entscheiden, wo es sich bei dieser Auseinandersetzung um ein echtes Bedürfnis nach einer Kontaktaufnahme von Tanz und Musik handelt, und wo lediglich der Erwerb eines modischen Avantgarde-Nimbus erstrebt wird. Gewisse Erfahrungen mit dodekaphonischen und elektronischen Balletten lassen einige Skepsis angebracht erscheinen.

Daß sich diese Auseinandersetzung vorerst noch hauptsächlich als eine nachträgliche choreographische Adaption ursprünglich nicht für die Bühne bestimmter Kompositionen abspielt, ist gewiß zu bedauern, aber bevor man diese Praxis, gegen die zweifellos gewichtige Einwände erhoben werden können, in Bausch und Bogen verdammt, muß man sich darüber im klaren sein, daß man sich mit ihr einer der ganz wenigen noch verbliebenen Möglichkeiten begibt, ein größeres Publikum mit der Musik dieser Richtung zu konfrontieren. Zu bedenken ist auch der Nutzen, den unsere Orchester aus ihr ziehen: dieselbe Schönberg-Partitur, die sie im Konzert höchstens ein- oder zweimal hintereinander spielen können, führen sie im Rahmen eines Ballettprogramms an unseren größeren Bühnen im Laufe einer Spielzeit etwa ein dutzendmal auf. Oft hat es übrigens den Anschein, als ob die Kritiker in dieser Frage wesentlich puritanischer denken als die betroffenen Komponisten selbst, die noch kaum je die szenische Aufführungsgenehmigung für eine ihrer Konzertpartituren verweigert haben.

Ein paar derartige Ballette, die im Laufe der letzten Monate entstanden sind, sollen hier vorgestellt werden — als Werktypen, an denen sich eine künftige Zusammenarbeit zwischen Choreographen und seriellen Komponisten positiv oder negativ orientieren kann. Dabei ist mir weniger um Vollständigkeit als um die Darstellung möglichst verschiedenartiger Modelle zu tun — ausschließlich um solche jedoch, die ich selbst gesehen habe.

Arnold Schönberg: Variationen für Orchester op. 31

Einige Frühwerke von Schönberg sind schon seit längerer Zeit auf der Ballettbühne heimisch. Am bekanntesten wurde Antony Tudors, auf die Orchesterfassung der „Verklärten Nacht“ choreographiertes Ballett „Pillar of Fire“, das seit 1942 ununterbrochen auf dem Repertoire des amerikanischen Ballet Theatre steht. Die „Pelleas und Melisande“-Choreographien Peter van Dyks und Erich Walters seien nur en passant erwähnt. An eine der strengeren Zwölftonkompositionen hat sich aber erst Balanchine herangewagt, als er in „Opus 34“ die Musik zu einer Lichtspielszene choreographierte, ein Schock-Ballett, das nach wenigen Aufführungen vom Spielplan des New York City Ballett verschwand. Bei Yvonne Georgis kürzlich in Hannover kreiertem „Prisma“ handelte es sich dagegen wieder um die Adaption einer Partitur aus der Zeit vor der Fixierung des Zwölftonsystems, nämlich um die Adaption der Orchesterstücke op. 16. Drei Tage später erlebten in Köln Aurel von Milloss' „Wandlungen“ ihre Premiere, eine Folge choreographischer Variationen, basierend auf den dodekaphonischen Orchestervariationen op. 31.

Milloss läßt „Wandlungen“ von sieben Solisten tanzen: vier Damen (eine ist choreographisch entschieden bevorzugt) und drei Herren. Alle sieben sind die ganze Zeit auf der Bühne, in weißen Trikots mit weißen Perücken, vor einer violett-rötlichen Bildwand des Düsseldorfer Malers Winfried Gaul. Introduction und Thema sowie das Finale beteiligen alle sieben Tänzer, die dazwischenliegenden neun Variationen sind neun solistischen und Ensembleformen zugewiesen: Pas seul, Pas de deux usw. Diese Formen gehen ohne Unterbrechung ineinander über. Dem choreographischen Geschehen liegt keinerlei literarische Idee zugrunde, es handelt sich allein um die choreographische Zueinanderordnung von Musik, Bewegung und Raum.

Diese Zueinanderordnung geschieht keineswegs im Sinne eines musikalisch-choreographischen Pleonasmus, der sich etwa darin gefiele, die Zwölftonreihe der Partitur durch eine choreographische Zwölfmotionsreihe zu realisieren, aus ihr dann die weiteren Bewegungsfortführungen anzuleiten, um sie schließlich bei den B=a=c=h-Zitaten in irgendeiner besonders markanten Pose kulminieren zu lassen. Milloss geht aber noch weiter: er distanziert sich choreographisch ganz bewußt von dem hochexpressionistischen, inbrünstigen Bekenntnischarakter dieser Musik, die er gleichsam objektiviert. Er realisiert dieses Ballett weitgehend (aber nicht ausschließlich) mit den Mitteln des

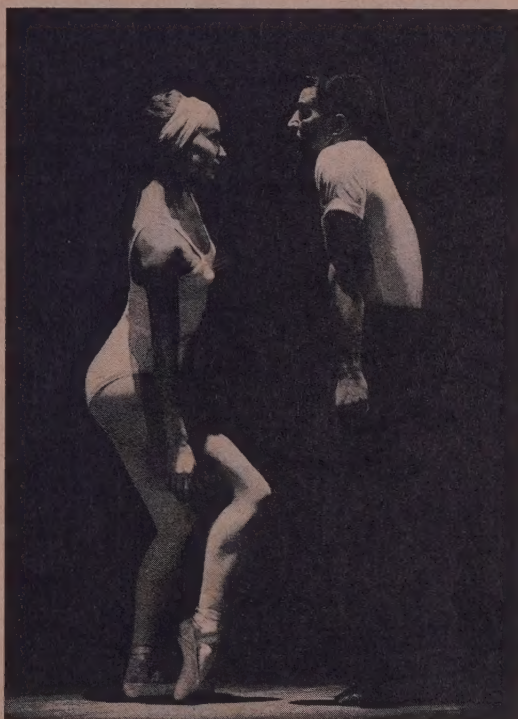
klassisch=akademischen Tanzes, denen er aber einen neuen Sinn gibt: durch Schwerpunktverlagerungen des Körpers gelingt ihm eine neue Harmonisierung des Materials. Im Rahmen der klassischen Form zeigt es eine nervig-gespannte Sensibilität, eine zurückgestaute, sehr moderne Expressivität. Sie drückt sich nicht in jähen, hektischen Solobewegungen aus, auch nicht in grimassierenden Gesichtsverzerrungen, sondern in den Spannungen, die zwischen den einzelnen Tänzern fluktuieren, in den Kraftströmen, die ihre Führung im Raum bestimmen, in der ungeheuer starken Dynamik der Gruppenbildungen. Es ist eine Choreographie, die ähnlich minuziös komponiert ist wie die Partitur, die aber deren expressives Pathos verwandelt, umformt in eine neue Expressivität, wie sie unserer antipathetischen Gegenwart entspricht.

Wie musikalisch diese Choreographie ist, demonstrieren nicht zuletzt gewisse Bewegungsabläufe im Finale, dessen Disproportion (es ist nahezu so lang wie Introduction, Thema und die neun Variationen zusammen) zu den übrigen Teilen der Partitur sich nicht nur in musikalischen, sondern auch in choreographischen Erschöpfungszuständen bemerkbar macht. Nicht verhehlt werden darf, daß sich einige Musikkritiker heftig gegen den Stil dieser Choreographie ausgesprochen haben, während sich die Tanzkritiker und die Ballettleute, mit einigen wenigen Ausnahmen, einig sind, es hier mit einem echten choreographischen Meisterwerk von eigenartig poetischem Reiz zu tun zu haben.

Anton Webern: Orchesterstücke op. 10 und op. 6

Maurice Béjart hat für ein späteres Programm seines Brüsseler Balletts des XX. Jahrhunderts die drei Orchesterstücke op. 6 von Alban Berg angekündigt, übrigens auch Schönbergs Orchesterstücke op. 16. Sie sollen dann mit seiner Choreographie zu Weberns Orchesterstücken op. 10 und op. 6 zu einer „Wiener Suite“ zusammengefaßt werden. Béjart nennt sein Ballett einfach „Pièces pour Orchestre“. Er stellt die Fünf Stücke op. 10 voran und läßt ihnen, nach einem Blackout, die Sechs Stücke op. 6 folgen. Es gibt kein Bühnenbild und nur den üblichen Trainingsdreß (Maillots für die Damen, Ganztrikots für die beiden Herren, er selbst in schwarzer Hose und weißem T-Shirt). Opus 10 tanzt er mit sieben Tänzerinnen zusammen, in Opus 6 tauscht er sie gegen eine andere Gruppe (drei Tänzerinnen und zwei Tänzer) aus. Im Gegensatz zu der Neutralität des Titels geschieht in diesem Ballett eine ganze Menge: es handelt sich ganz eindeutig um eine neue Gestaltung des Béjart von Anfang an beschäftigenden Problems der Einsamkeit des modernen Menschen. Diesen Menschen stellt er selbst dar. Ihm allein gehört der erste Satz, der ihn sich zeitlupenartig, wie aus der Erstarrung, lösen läßt. Um ihn herum, im Raum verteilt, die sieben Tänzerinnen: eine

Dreiergruppe, eine Zweiergruppe und zwei, die so allein stehen wie er selbst. Mit dem zweiten Satz beleben sich die verschiedenen Gruppen der Tänzerinnen, gleiten auseinander, formieren sich neu, bleiben aber isoliert von ihm. Auch in den folgenden Sätzen kommt es niemals zu einem körperlichen Kontakt, wie sehr er sich auch darum bemüht. Für sie ist der Zusammenschluß möglich: als Frontstellung gegen ihn, der einen Seiltanz vollführt, bei dem sie sich alle Mühe geben, ihn



Tania Bari und Maurice Béjart
in der Choreographie
zu Weberns Orchesterstücken op. 6

von seinem Seil herunterzublasen. Am Ende ist er so allein wie zu Beginn. Ich habe das Ballett nur einmal sehen können und muß mich hier auf meinen persönlichen Eindruck beschränken, von dem ich nicht weiß, ob er mit Béjarts Absicht immer konform geht, denn das Programmheft schweigt sich über den Inhalt dieses Werkes völlig aus.

Am Anfang des zweiten Teils scheint die Entfernung zwischen ihm und der Fünfergruppe links hinten zunächst unüberbrückbar, und sie ist es für die Dauer des langsamen Einleitungssatzes. Aber dann, im zweiten Satz, löst sich eine der Tänzerinnen aus der Gruppe, und es kommt zu einer Art Pas de deux. Im dritten und vierten Satz gelingt sogar die Einbeziehung in die Gruppe selbst,

durch Übernahme eines Teils der auf sie drückenden Last: die Tänzer tragen, weit nach vorn gebeugt, auf ihren Rücken die Tänzerinnen. Daraus formiert sich ein großer Halbkreis der handverbundenen sechs Tänzer, die einen spiralförmigen Gang schreiten, außerordentlich einprägsam zu den Glockenschlägen des Trauermarsches choreographiert. Diese Spirale mündet in eine Sechsergruppenbildung, deren Sprengkraft aber so groß ist, daß sie augenblicklich nach Erreichen des Kulminationspunktes auseinanderbirst. Danach ist in meiner Erinnerung nur noch das Rückschreiten der Spirale haftengeblieben, aber kein weiterer Entwicklungsablauf, sondern nur einzelne Positionen, die nochmalige Bildung eines Halbkreises, die unendliche Traurigkeit, mit der Béjart das Gesicht seiner früheren Partnerin abtasten will, dann aber doch davor zurückscheut, und die Komposition einer Schlußgruppe, in deren Mittelpunkt er steht, so allein wie zuvor.

Dabei bedient sich Béjart eines ungleich freieren, trotzdem aber weniger variablen Bewegungsmaterials als Milloss. In seinen Bewegungsabläufen schmiegt er sich den musikalischen Linien der Partitur im allgemeinen ziemlich eng an, aber man hat den Eindruck, daß nicht sie die Hauptsache sind, sondern die faszinierend zu beobachtenden choreographischen Formbildungs- und Formzerfallsprozesse. Es ist, als sähe man, durch ein Glasfenster getrennt, einer choreographischen Vivisektion zu. Choreographie und Musik scheinen gleichzeitig in zwei verschiedenen Räumen zu geschehen. Ein paar allzu realistische Gesten empfand ich als störend und überflüssig. Zunächst fürchtete ich, eine Kopie von Balanchines „Agon“ zu sehen, aber das benutzte Bewegungsmaterial war dann doch unverkennbar Béjartschen Ursprungs. Ich würde mich hüten, von einer choreographischen Interpretation der Partituren Weberns durch Béjart zu sprechen. Trotzdem ergab sich so etwas wie eine spirituelle Materialeinheit — ob auch eine inhaltliche, bleibe dahingestellt.

John Cage at aliis

Hier ist keine Konzentration auf ein bestimmtes Werk möglich, nicht einmal auf einen einzigen Komponisten. Obgleich ich das Programm von Merce Cunningham und Carolyn Brown in Berlin und Köln gesehen habe, bin ich außerstande, eine adäquate Beschreibung eines ihrer Tänze zu geben. Das Duo, das seinerzeit im Hamburger „neuen werk“ sein deutsches Debüt gab und im letzten Jahr anlässlich der Berliner Festwochen wieder nach Deutschland kam, zeigte an Tanz so ziemlich das Radikalste, was Amerika heute zu bieten hat (die Alwin Nikolais Dance Company, die auf andere Art nicht weniger radikal sein soll, habe ich noch nicht gesehen). Wir haben bei uns nur Solotänze und Duos von Cunningham-Brown

kennengelernt, aber man muß wissen, daß Cunningham in Amerika eine eigene Gruppe hat, für die er in ähnlicher Weise choreographiert. Wie verschiedene seiner hier gezeigten solistischen Tänze sind auch viele seiner Gruppenchoreographien aus der direkten Zusammenarbeit mit John Cage und den Komponisten dieses Kreises hervorgegangen. Cage zeichnet meist selbst für den musikalischen Teil der Vorstellungen verantwortlich, entweder als Dirigent oder zusammen mit David Tudor — als Pianist präparierter Klaviere.

Die musikalischen Techniken von Cage und seinen Gefolgsleuten sind zu bekannt, um hier noch einer detaillierten Darstellung zu bedürfen. Die Frage ist, wie verhält sich Cunningham als Choreograph zu dieser Musik. Ich beziehe mich hier auf sein in Deutschland gezeigtes Programm zu Musik von Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Toshi Ichinaga und Bo Nilsson. Die Titel, die über diesen Tänzen stehen — „Suite for Two“, „Untitled Solo“, „Hands Birds“, „Lavish Escapade“, „Waka“, „Changeling“, „Night Wandering“, „Music Walk with Dancers“ —, sollten nicht als Inhaltsformeln mißverstanden werden. Sie haben etwa die gleiche Funktion wie Bildertitel in der gegenstandslosen Malerei. Es sind gänzlich unliterarische Tänze, die nichts ausdrücken und nichts interpretieren wollen. Auch nicht die Musik. Mu-



Merce Cunningham in „Untitled Solo“

sik und Tanz stehen nebeneinander im gleichen Zeitablauf, weder begleitet die Musik den Tanz, noch visualisiert der Tanz die Musik. Trotzdem ahnt man, daß sich beide auf einer Ebene, die außerhalb des realen Erfahrungsbereichs liegt, treffen, spürt man, daß beide zueinander gehören, daß zumindest der Tanz ohne diese Art von Musik nicht existieren könnte.

Der Austausch einzelner Werkabschnitte und die Freiheit der Gestaltung innerhalb bestimmter Grenzen, die beiden musikalischen Prinzipien, die für die Komposition Cages und seiner Anhänger so charakteristisch sind, werden von den Tänzern nur im letzten Tanz mitvollzogen. Cunningham hat bereits früher Experimente in dieser Richtung angestellt, ist dann aber wieder davon abgekommen, weil er offenbar bei der Realisierung dieses Prinzips ähnlichen Schwierigkeiten begegnet ist wie die Komponisten. Bei den vorgeführten Tänzen gab es, wenn ich richtig orientiert bin, nur bei den von Cage selbst stammenden Kompositionen solche sich von Aufführung zu Aufführung ändernden Elemente — am auffallendsten im letzten Tanz, der als einziger einen unmißverständlich absurden Charakter hat. Eine engere Berührung scheint dagegen zwischen beiden Medien in der Umwertung des Pausenbegriffs zu bestehen. Nicht etwa in dem primitiven Sinn einer Koinzidenz von musikalischen und choreographischen Ruhemomenten, sondern in der Neudefinition, welche die Ruhe nicht mehr als den die musikalischen, beziehungsweise choreographischen Bewegungsabläufe unterbrechenden Moment auffaßt, sondern als das Elementargeschehen, innerhalb dessen sich einzelne, konnektionslose Bewegungsabläufe ereignen.

Diese Einstellung wird choreographisch ganz deutlich. Die vom klassisch-akademischen Tanz völlig gelöste Bewegung wird total objektiviert. Sie wird nicht modelliert, nicht entwickelt, sondern steht isoliert im Raum und in der Zeit. Gedacht wird in Bewegungsstrukturen, die miteinander kombiniert werden, und aus deren Kontrast sich eigentümlich schwerelose dynamische Spannungen ergeben. Merkwürdigerweise hat dabei doch jeder Tanz seine eigene Bewegungsqualität, seinen eigenen Bewegungsstil. Im Zentrum all dieser kinetischen Energien herrscht absolute, vollkommene, durch nichts zu erschütternde Ruhe. Manche dieser Tänze, besonders die für Carolyn Brown geschaffenen Soli, strömten fast schon wieder so etwas wie eine klassische Serenität aus — was sicher auch an der Ausführung lag. Man sah in eine neue tänzerische Welt, nicht mit unseren überkommenen Maßstäben zu messen, voll von eigenartigen Zukunftsverlockungen.

Karlheinz Stockhausen: Studie I

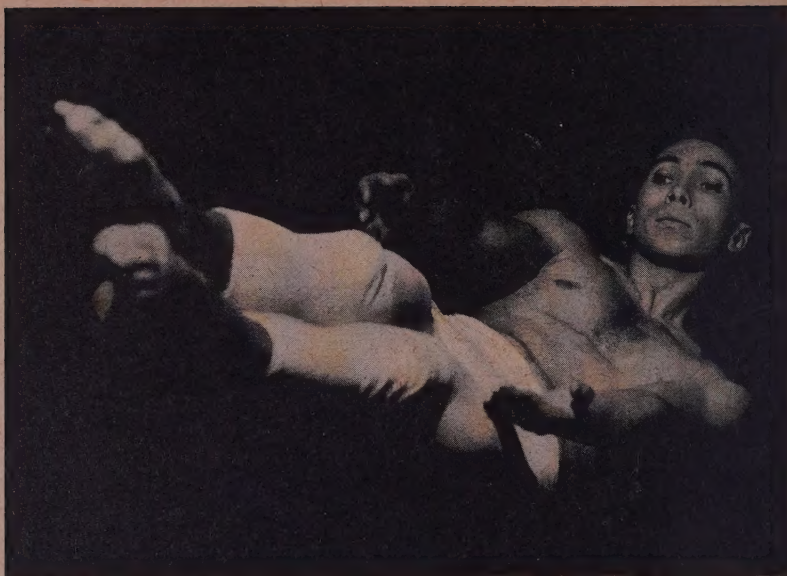
Yvonne Georgi war hierzulande die erste, die den Versuch unternahm, elektronische Musik zu

choreographieren. Inzwischen hat sie mit Henk Badings drei elektronische Ballette geschaffen, deren künstlerische Überzeugungskraft von Mal zu Mal abnahm, je mehr das Konventionelle in der musikalischen Sprache von Badings hervortrat. An der Musik scheiterte auch Tatjana Gsovskys und Remi Gassmanns „Paeän“, Tanzstudie über ein elektronisches Thema. In beiden Fällen hatte man den Eindruck, daß diese Werke genauso gut mit den üblichen instrumentalen Mitteln hätten verwirklicht werden können oder mit *Musique concrète*. Da hatte Béjart in seinen mit Pierre Schaeffer und Pierre Henry geschaffenen Balletten — z. B. „Sinfonie für einen einsamen Menschen“ und „Orphée“ — schon größere Originalität bewiesen.

Erst Jean Cébron, einem jungen Tänzer französischer Herkunft, englisch-amerikanischer Ausbildung (hauptsächlich Jooss-Leeder) und chilenischer Staatsangehörigkeit, gelang es, die Möglichkeiten einer legitimen Verbindung von Tanz und elektronischer Musik zu demonstrieren. Und zwar nicht an einem speziell für den Tanz komponierten Stück, sondern an einem, dessen Schallplattenaufnahme Cébron zu seiner Wahl inspiriert haben dürfte: Stockhausens Studie I (die übrigens inzwischen auch anderweitig tänzerisch erprobt worden ist, nämlich im Schlußprogramm der vorjährigen Krefelder Sommerakademie des Tanzes). Cébron nennt sein an der Hamburgischen Staatsoper und im Rahmen des Veranstaltungsprogramms der Essener Folkwangschule aufgeführtes Werk „Struktur“. Er hat es für sich selbst und zwei Tänzerinnen choreographiert — er selbst tanzt in einem fleischfarbenen Trikot mit nacktem Oberkörper, die beiden Tänzerinnen in Maillots; ein Bühnenbild gibt es nicht.

Im Hamburger Programmheft hat Cébron die folgende Beschreibung seines Balletts veröffentlicht: „Das Ballett ‚Struktur‘ besteht aus drei Teilen: Solo — Trio — Solo. Die erste Bewegung des Eingangssolos wird von einem Arm allein ausgeführt und stellt das ‚Motiv‘ dar, aus dem sich das erste Solo und das darauffolgende Trio entwickeln. Das Solo ist als kontrapunktische Entfaltung aller Glieder des Körpers gedacht, teils im Kanon (drei- und vierfach), teils durch Verlagerung auf verschiedene Ebenen. Sämtliche Bewegungen, auch des Trios, beziehen sich auf dieses Motiv. — Das Solo am Schluß ist ein statischer Monolog und kontrastiert mit den beiden vorausgegangenen Abschnitten. Die Bewegungen werden in serieller Form ausgeführt: zunächst bewegen sich mehrere Gelenke gleichzeitig, später wird dieser Zusammenhang aufgelöst, so daß jeweils nur ein Gelenk die Bewegung weiterführt.“

Auch bei zweimaligem Besuch des Balletts konnte ich nicht ganz dahinterkommen, inwiefern hier wirklich mit Bewegungsserien gearbeitet wurde. Dagegen fiel es nicht schwer, bestimmte Bewe-



Jean Cébron in „Struktur“

gungsstrukturen wiederzuerkennen: sie spielen auch in den anderen, häufig ganz ohne Musik auskommenden Tänzen Cébrons eine große Rolle. Die strikte Durchorganisation des choreographischen Materials wird mehr vermutet als wirklich erkennbar. Es ergeht ihr ähnlich wie der Musik: sie dürfte lesbar sein, nämlich in der Laban=Notation, die von dieser Choreographie existiert. Ihrer Konstruktion während der Vorstellung aber in allen Einzelheiten wirklich zu folgen, bedürfte es schon eines visuellen Aufnahme- und Verstandesvermögens, wie wir es zumindest heute noch nicht besitzen. Es ist aber ein Ballett, das bei der Wiederbegegnung gewinnt.

In seiner Materialsubstanz steht Cébron dem klassisch-akademischen Tanz ähnlich fern wie Cunningham. Auch bei ihm finden sich auffallend viele Zeitlupenmotionen und Ruhemomente, aber anders als bei Cunningham scheinen sie bei Cébron stärker die Bewegungsläufe zu skandalisieren. Anders auch als bei Cunningham hat Cébrons Ruhe manchmal einen ausgesprochen fernöstlichen Einschlag. Auch in seinen Bewegungen glaubt man manchmal umgeformte Elemente aus exotischen Tanzkulturen zu entdecken – in verschiedenen Handhaltungen, vor allem aber in den sehr häufigen Balancehaltungen, die in allen nur denkbaren Stellungen (auch sitzend und liegend) begegnen. Obwohl ganz dem Boden verhaftet, hat diese Choreographie durchweg einen seltsamen Schwebcharakter. Sie erscheint einem irgendwie – der Eindruck versagt sich zunächst noch einer präziseren Bestimmung – unwirklich. Hier scheint mir auch der in der Realität wahrnehmbare Berührungspunkt zwischen dieser Choreographie und der elektronischen Musik Stockhausens zu liegen, sozusagen diesseits der nicht ohne weiteres erlebbaren Übereinstimmungen in den Konstruktionsprinzipien: in der Sug-

gestion eines von unserem bisherigen künstlerischen Erfahrungsraum abgelösten Klang- und Bewegungsgeschehens. Die Korrespondenz ist verblüffend. Cébron schafft es, einen vergessen zu machen, daß seine Choreographie an den menschlichen Körper gebunden ist. Auf diese Weise hat man keinen Augenblick lang den Eindruck einer illegitimen Verbindung zwischen einem, wenn man so will, humanen und einem technischen künstlerischen Medium.

Ein paar Beispiele waren aufzuzeigen. Noch fällt es schwer, grundsätzliche Übereinstimmungen bei den individuellen Auseinandersetzungen nachzuweisen – es hat allerdings den Anschein, als ob die Choreographen sich dieser Art von Musik zunächst einmal auf dem Weg über eine Umwertung des Bewegungs=Ruhe=Verhältnisses zu nähern versuchen. Selbst Milloss, der ein ausgesprochen nervöser Allegro-Choreograph ist, schuf seine „Wandlungen“ aus einem für ihn neuartigen Ruhezentrum heraus. Bei allen anderen hier genannten Beispielen handelt es sich ohnehin um überraschend langsame, ständig wieder in völlige Ruhemomente einschwingende Bewegungsvorgänge.

Die Auseinandersetzung geht weiter. Von Hans Otte und Gerhard Zacharias liegt ein „informelles“ „daidalos“-Ballett vor, das seiner Uraufführung harrrt. In Köln arbeitet Milloss zusammen mit Gottfried=Michael Koenig an einem Ballett, in dem sich Tanz und elektronische Musik nur an gewissen Stellen überschneiden, im übrigen aber separat, und zwar nicht länger mehr nebeneinander, sondern nacheinander existieren. Von Bèjarts Plänen mit Berg und Schönberg war schon die Rede. In Berlin bereitet Tatjana Gsovsky für die Eröffnung der Deutschen Oper eine szenische Realisation einiger Teile aus „Le marteau sans maître“ von Pierre Boulez vor.

Es ist ein Grundsatz der epochalen musikalischen Wandlungen: Form und Inhalt, Stil und Ausdruck stehen unter dem Gesetz der Ratio. Die Konstruktion überwiegt das direkt aus der Emotion und dem Affekt gesteuerte Gestalten. Dann wieder ist subjektives Empfinden und Fühlen der alles Geschehen antreibende Motor.

Man hat die Gründe dieser periodischen Schwankungen von einem Pol zum andern, der Existenz zweier gegensätzlicher Welten unserer Musikultur in der geistigen Situation jeder Zeit, in einer Sphäre objektiven Geistes, in den der Musik immanenten Gesetzlichkeiten gesucht. Soweit das alles zutrifft, blieb eines bei diesen Über-

einer wieder verbreiterten Grundlage übergaben. Wir haben das erlebt, als das zur Unechtheit übersteigerte Pathos der späten Romantik und glatte Versiertheit einer bürgerlich-konfliktlosen Kunst zur Reaktion herausforderten. Schönberg, Webern, Berg, auch Strawinsky verbannten mit einer ätzenden Schärfe der Diktion die Welt der unecht gewordenen Empfindsamkeit und des künstlichen Affekts, um eine andere aufzubauen, die, nun allein von der Ratio gesteuert, in einem entsinnlichten Denken eine Sphäre abstrakter Gehalte erschließt. Man hat diese neuartige Tonwelt – wohl aus der Perspektive des Bisherigen – als eine „unmenschlich reine Sphäre“, als eine



Wolfgang Fortner
und Luciano Berio

legungen unberücksichtigt: die Tatsache, daß ja der Mensch der Initiator all dieser Erscheinungen ist. Er muß es sein, weil Musik als ein „hauptsächlich soziologisches Phänomen“ eine „ständige Kommunikation zwischen Komponist, Interpret und Hörer“ (Alphons Silbermann) darstellt. In diesem nie abreißenden Wechselspiel hat sich herausgestellt, daß nicht nur der Hörer als kollektives Anonymum an den Schaffenden seine Ansprüche stellt, als Exponent der Masse ihn zwingt, auch ihrem Willen Gestalt zu geben. Es steht ebenso fest, daß die Initiatoren einer neuen Geisteshaltung stets andere Typen schaffender Menschen waren, die dann im folgenden Verlauf auf der neugewonnenen Basis die Weiterführung weniger schroff ausgeprägten Menschentypen zum Ausgleich der Gegensätze und zur Erreichung

Musik, aus der „das vermeintlich musikfremde Element der anima herausoperiert ist“ (Hans Sedlmayr), gekennzeichnet.

Feststehen dürfte, daß hier extrem und scharf ausgeprägte Schöpfer Typen die äußerste Reaktion auf vorher in seiner Art ungesund Übersteigertes ausprägen mußten. Sie konnten das aus ihrem ganzen Wesen heraus. Musik zeichnete sich ihnen immer ab als unter objektiven Gesetzen zu Erförmendes, ununterbrochen der beizenden Kritik der Vernunft und des Verstandes stehendes Geschehen. Es mußte damit allem Triebhaften, einer subjektiven Gefühligkeit entsprungene, affektiv unkontrollierbare Gestalten, ja einer Einbeziehung auch nur schaffend-beherrschter Emotionen kraß entgegenstehen.

Indessen schwingt auch hier wieder das Pendel zur Mitte zurück. Der vom analytischen Denken, dem Rationalen bestimmte Schaffensakzent wird von der Gegenkraft verschoben, der äußerste Standpunkt einer Perfektion und Kälte verlagert. Die anonyme Kollektivkraft der Verbraucher erzwingt auch von sich aus den Ausgleich mehr zur Mitte hin, wobei wieder Emotionen in geläuterter, sublimierter Gestalt ihren Anteil am Kunstwerke eindringlich fordern. Und damit weicht der extrem gearbete Schaffentypus dem Zwischentypus innerhalb der polaren Gegensätze, der die Schaffensbasis erneut zu verbreitern sucht.

Wir wollen erproben, ob sich dieser Vorgang an „The Creation“ von Wolfgang Fortner näher erläutern läßt. Fortners Werk ist eine außerordentlich streng und bis ins letzte logisch durchgedachte Konstruktion im seriellen Prinzip. Es exponiert die Reihe bis zu dem Punkt, an dem der Text den eigentlichen Schöpfungsakt beginnen läßt (Takt 49, Bratsche). Im weiteren Verlauf wird sie in der für den Komponisten üblichen Weise ausgewertet im „sogenannten Ausschneiden eines Modus aus den zwölf Tönen und dem reihenfreien Verhalten innerhalb dieses Modus“ sowie mit dem „Interpolieren von mehreren Reihenabschnitten auf verschiedenen Tonstufen zur Neuorientierung der melodischen und akkordlichen Struktur“.

Was aber hier interessiert, das ist zunächst die Frage: wie weit kommen Impulse aus dem Emotionsgehalt des Textes in den Bereich dieser konstruktiv streng gebundenen Musik? Daß diese Dichtung stark emotionsgeladen ist, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Wie werden also diese primären Intentionen so umgesetzt, daß sie vom Zuhörer ohne Umwege nacherlebt werden können?

Die erste Variation deckt sich mit der textlichen Schilderung der ersten Schöpfungstaten. Die musikalische Abstützung dieser vorerst kurzen Erzählung geschieht nach dem bisherigen Schwimmen der Reihe auf dem Streichertremolo oder den dunkel-unbestimmten Schlagzeugrhythmen durch ein motivisches Gerüst vor allem der Streicher mit dem rhythmisch festgehaltenen Schema:



Es beherrscht auch die zweite Variation in der intensiviert-verlängerten Form und mit wertmäßig rückläufigem Gegensatz:



Ist also in beiden Variationen vom ersten gewaltigen Geschehen des Licht- und Gestirnschaffens die Rede, so prägt sich das im Musikalischen durch die in der tonlichen Dichte anstauende (rhythmisch sich verkürzende Werte) Energie aus: ein Vorgang, der in seiner Ursächlichkeit direkt „vom Merkmal zum Wirkmal“ (Jakob von Uexküll) werden kann, weil er beim Hören über den Weg des Sensoriums hinweg durchaus im Unterbewußtsein bleiben kann und von da aus als Bewegungsimpuls wirksam wird. Auch in der dritten Variation wird dieser Sinnzusammenhang Gestalt, besonders dort, wo um die Worte „And God walked“ (122) ein Ostinato der Schlagzeuggruppe (119–129) mit dem rhythmischen Motiv der Bläser verkoppelt wird:



(Wiederkehr in der sechsten Variation: „then God walked“, 211 ff.) Als einen ähnlichen Fall möchten wir hier nur noch in der vierten Variation den in den Streichern, später in den Bläsern festgehaltenen Rhythmus anführen:



ein rhythmisches Crescendo und Decrescendo, ein abwechselndes Verdünnen und Verdichten der Tonfolgen, das den Eindruck einer zuckenden Bewegung erweckt aus dem Sinn heraus: „He batted His eyes and the lightning flashed“.

Das und alles andere ist nun durchaus nicht auf der Basis eines abbildenden Ton- und Symboldenkens, als Ausdruckstendenz aus dem Bereich rationalen Formens und Gestaltens, der bloßen Illustrierung gequollen. Hier hat eine aus den emotionalen Bewegungsimpulsen des im Texte erlebten Geschehens verursachte Tiefensymbolik die motorischen Kräfte sinnhaft benutzt, zu denen die heutige Musik so offensichtlich neigt. Und alle Symbole spiegeln keinen statischen Tatbestand, sondern eine in bestimmte Richtung gelenkte Bewegung. Die Kraft der Symbole besteht in der ihrer Verdichtung, die aus einer unbestimmten, diffusen Ahnung in konzentrierte Form überführt.

Aber auch auf andere Weise springt die Emotionalität des Textes auf die strenge Konstruktion der musikalischen Vorgänge über und bedient sich ihrer als primärem Ausdrucksmittel. Variation V: „Then the green gras sprouted and the little flowers blossomed“ (171). Es entsteht hierbei ein völlig andersgeartetes Klangfeld von

gläserner Durchsichtigkeit und Sprödigkeit, noch intensiviert durch den zerbrechlichen Rhythmus:



und die Verteilung der Motivik auf Cembalo und hohe Holzbläser. Solche Dinge finden sich auch episodisch, weit davon entfernt, platt gegenständlich zu werden, z. B. „spangling the night“ (94):



oder bei der Schilderung der Menschenschöpfung die rein menschliche Ellipse: „The great God like a mamy bending over her baby“ (290):



Im Gesamtverlauf des Werkes werden dann die beiden wichtigsten Stationen des Schöpfungsgeschehens „He hurled the world“ (99 ff.) und „Slit the air with their wings“ (207/8 Abschluß der Welterschaffung) durch das Mittel der Klangmasierungen, Klangstauungen zu symbolischen Orientierungspunkten:



Der eigentliche formale Ablauf des Ganzen ergibt sich aber aus der Gegenüberstellung von Gott und Welt, Besinnung oder Bestätigung und Geschehen, Plan und Tat. So sind die Strecken, die von Gottes Worten, Denken und Planen erzählen, dem Variationslauf eingeschossen. In ihnen stockt die Aktivität der die Schöpfungsakte berichtenden Abschnitte. Aus der Zone des Numinosen sind diese anderen in rhythmischer Lösung und Freiheit, auf der Basis der vorherrschenden tiefen Schlagzeugpulse, im Verzicht auf alle motivischen Vorgänge, alle hellen Farben und Deutlichkeiten gestaltet. Sie entsprechen einander wörtlich an zwei Stellen: „And God said: That's good!“ (67–73, 102–107). Und sie gehen auch in den andern immer auf die Unendlichkeit göttlichen Raumes in ihrer klanglichen Unwirklichkeit, dem ungegliederten Klangraum zurück. Auch die ursächlichen Raumwirkungen der Quinte und deren Umkehrung spielen hier hinein, die völlige Gelöstheit vom rhythmischen Schema, das tief-unbestimmte Pochen wechselnder Pianissimo-Pulse des Schlagzeugs allein. All das charakterisiert den Gegensatz zum agilen Schaffen, zum vorwärtsdrängenden Werden, wie die Variationsreihe es kennzeichnete. Form ist hier als eine Erscheinung der motorischen Sphäre weithin in den Bereich des energetischen Fließens und Stockens verlagert.

Den Abschluß des ganzen Werkes bildet ein Dankeshymnus des Menschen an den Schöpfer, ein „Amen isorhythmique“ auf der Basis einer Talea von Philippe de Vitry. Hier gestaltet der Komponist drei Durchgänge, deren jeder sich in drei scharf voneinander geschiedene Klangfelder gliedert: im ersten Abschnitt von einem zweistimmigen Kontrapunkt der Streicher, einer Gegenstimme der Trompete und dem von Harfe und Streichbässen akzentuierten Blasbaß (Kontrafagott) getragen. Kontrastierend benutzt der Mittelabschnitt ein motivisches Spiel in jetzt hal-

Unser Mai-Heft ist zwei neuen Opern gewidmet

Werner Egk: Die Jungfrau von Port au Prince

Hans Werner Henze: Elegie für junge Liebende

ben Werten, das die hohen Holzbläser ausführen, abgestützt von den Streichbässen und der Harfe. Und der jeweils dritte Abschnitt summiert die Erscheinungen der beiden vorhergehenden und führt damit schließlich in ebenfalls dreimal wiederkehrende Klangstauung als Abschluß jedes

einzelnen Durchganges. Zu erwähnen ist hier noch, daß der Übergang vom ersten zum zweiten Absatz stets den periodischen Verlauf der Singstimme überblendet. Die drei Schlußakte des Werkes bilden dann eine bestätigende, gewissermaßen überhöhende Coda.

formaler Ablauf:	Exposition der Reihe	1. Variation	Intermezzo I	2. Variation	Intermezzo II	3. Variation	Intermezzo III	4. Variation	5. Variation	Intermezzo IV
Taktzahl:	1-49	49-68	68-73	74-100	101-105	106-129	130-150	151-170	171-207	208-210
Geschehen:	vor der Schöpfung	Licht	Bestätigung	Gestirne	Bestätigung	Täler, Berge	Entschluß	Wasser, Meere	Pflanzen, Tiere	Bestätigung
initiale Begriffe:	—	rolled	—	flung (92) spangling (94)	—	walked	—	batted (152) flashed (154)	sprunted (174) bring forth (201)	—
Orientierungspunkte:	—	—	—	1. Massierung	—	—	1. Tiefpunkt (sprechen)	—	2. Massierung	—

formaler Ablauf:	6. Variation	Intermezzo V	7. Variation	Intermezzo VI	1. Durchgang	2. Durchgang	3. Durchgang	Coda
Taktzahl:	211-226	227-262	263-296	297-305	306-314 315-321	333-341 342-348	360-368 369-375	386-388
Geschehen:	Rückblick	Besinnung und Entschluß (man)	Erschaffung des Menschen	—	322-332	349-359	376-385	—
initiale Begriffe:	—	—	flung (279) „Ellipse“ (290)	breath of life	—	—	—	—
Orientierungspunkte:	(zuerst Rückgriff auf Variation 4)	2. Tiefpunkt (sprechen)	—	kurzer Tiefpunkt	—	—	—	—

In diesem Verlaufe steigt die Kurve der Agilität dauernd an. Nach dem ersten längeren Einschnitt des Intermezzo III — Vollendung der Schöpfung unbeseelter Welt — drängen drei Variationen einander ohne jede Unterbrechung. Nach dem zweiten Tiefpunkt (Intermezzo V) — „I'll make me a man“ — wird das Geschehen der Erschaffung des Menschen zum abschließenden ausgedehnten Amen nur durch das kurze achttaktige Intermezzo VI — „Then into it He blew a breath of life“ usw. — abgegrenzt, das musikalisch in die vorige Haltung zurückgeht und damit diesem Höhepunkt des Schöpfungsgeschehens wiederum den göttlichen Raum gibt. Im Ablauf dieses Raum-Zeit-Kontinuums verschiebt sich also der Akzent immer mehr in die Zeit: die Schöpfung ist Wirklichkeit geworden, in welcher der Mensch mit seinem Dankeshymnus, hinter ihm auch hier noch die Unendlichkeit des Raum und Zeit erfüllenden Schöpfers, steht. Selbst dieser formale Aufbau dürfte nicht konstruktiven Überlegungen, sondern emotionalem Erfühlen der vom Dichter konzipierten Geschehenskurve seiner visionären Schau entspringen.

Es scheint also, als ob hier und anderswo die Notwendigkeit erkannt ist, die strengen Konzeptionen des Seriellen eben doch mit der Kraft der Emotionen zu erfüllen. Es mag dabei der Gedanke an die initiale schöpferische Energie des in seinen Tiefen unkontrollierbaren Einfalls, der Inspiration, der Unabweisbarkeit jeder „Vision“

(Hindemith), des „Elements von Vitalität, das jeder weiteren Analyse zu spotten scheint“ (Ernst Krenek) wieder von neuem lebendig werden. Und trotz alledem reißt auf der anderen Seite die Kette strengster Konstruktionen allein aus der Ratio heraus nicht ab. Auch sucht die Welt der Elektronik immer neue Gestaltungen, beginnt diese andersartige Klangwelt bereits die orchestrale Phantasie unserer Schaffenden in deren letzten Werken zu variieren.

Unaufhaltsam wachsen wir immer mehr, verschiedener und auch einseitiger in die dritte, die „Industrieepoche“ unseres menschlichen Daseins hinein. Wenn das Bewußtsein des Menschen sich in diesem Verlaufe immer weiter von der Auffassung des musikalischen Geschehens als eines bei aller gedanklichen Strenge des Bauens doch von den Emotionen und Affekten her gesteuerten, ganz der „anima“ verhafteten, aus dem schöpferischen Impuls quellenden Erlebniskunst entfernt und zur Auffassung des Komponierens als eines Ordnungsschaffens im Bereich der Töne und zwischen dem Menschen und der Zeit (Strawinsky) hinüberwechselt: dann dürften allerdings die „Ingenieur-Komponisten“, die jenseits aller humanen Subjektivismen und Unwägbarkeiten ihre Tonorganismen und Strukturen bauen, sie einzig und allein aus der Logik und Konsequenz des Materials, nach mathematischen Gesetzmäßigkeiten formen, der schaffende Typ der Zukunft sein. Henze: „Wer kann sagen, wo ‚vorwärts‘ liegt.“

Die Routine wandelt den Tempel
der Kunst um in eine Fabrik.

Ferruccio Busoni

Nichts war ihm verhaßter als Routine. Ihre Ketten zu sprengen, dem Zwang des zum Klischee Erstarrten zu entfliehen, Verlebendigung und Durchgeistigung in den durch Traditionskult genormten Bezirk der Konzertsäle eindringen zu lassen, darin erblickte er Sendung, Berufung. Nicht als Diktator wollte er die Welt zum gefügigen Sklaven seiner Ideen machen, sondern als Erzieher ihr zeigen, wie unaufhörlich-neu, kosmischem Gesetz verhaftet, der Fluß musikalischen Schaffens fernen, noch ungeahnten Ufern entgegandrängte. Er wußte um alle Strömungen, Wendungen, Richtungen, Klippen und Gefahren. Dem Zukünftigen zugetan, wußte er auch, daß dem das Morgen nicht gehört, der nicht das Heute glücklich schon zurückgelegt . . .

Ein „Vivos voco“ bildete die ungeschriebene Devise seiner Programmbildung; der Ruf erging an jene, die gehört werden sollten, nicht minder laut als an alle, die willens waren, zu hören. Eine Katharsis, in ähnlichem Ausmaß nie zuvor erlebt, befreite das starre Konzertprogramm seiner Fesseln, läuterte Herzen und Sinne der Hörer. Und diese zwiefache Entschlackung, die Jahre in Minneapolis (1937–1949) und in New York (1949 bis 1958) umfassend, zeichneten nicht Taktik eines Generalissimo oder Kommando eines Umstürzlers aus, sie vollzog sich durch einen hellenisch gebliebenen Geist, den deutsche Disziplin geschult und der sich in Amerika „praktisch“ (ohne Beigeschmack des „Geschäftstüchtigen“) entwickelt hatte.

Eine Welt von Geheimnissen scheint den frauenlosen Hermetiker umschlossen zu haben, von dem behauptet worden ist, daß er mönchisch=asketisches Leben führe, umgeben von Statuen, Bibeln und den Werken des heiligen Franziskus von Assisi, daß er weltabgeschlossen=freudlos in der Zelle seines Turmgeschosses hause, wortkarg, einsam, von fast krankhafter Spärwut, wenn nicht gar von Geiz besessen. Verständlich auch, weil er, wie erzählt wurde, unter dem Dämon künstlerischer Hexenkräfte stand, ausgezeichnet durch ein „photographisches Gehirn“, welches so wunderbar funktionierte, daß sich bei flüchtiger Betrachtung einer komplizierten Partiturseite ein „Abdruck“ automatisch einstellte. Ging es noch mit „rechten Dingen“ zu, daß er auf Proben bereits auswendig dirigierte, daß er aber nicht nur die Instrumentensprache beherrschte, sondern auch – mit mathematischer Genauigkeit – die Nummern- und Buchstabeneinteilung der Partitur kannte?

Entstehen und Weiterleben dieser Mystik verdankt man dem Umstand, daß er sich selten offenbarte, noch seltener aber Journalisten Einblick in sein Tun und Lassen gewährte. Weder Scheu noch Arroganz hielten ihn davor zurück, nur, daß er sich selbst nicht so „wichtig“ nahm. Als Musik=„Interpret“ stand er hinter dem Schaffenden: er spielte sich auch nicht zum Richter auf, überließ das Urteil dem Publikum. Die Wiedergabe des Werkes allein, weit mehr als das Werk per se, stellte er in das Zentrum seiner geballten Kräfte, der restlos gegückten Aufführung widmete er sein gesammeltes Können. Sein musikalischer „Geschmack“ kannte oft keine Grenzen: allein vom Gedanken beseelt, daß musikalisches Erleben eine Bereicherung darstelle, konnte er an einem Abend „Wozzeck“ und am nächsten „Madame Butterfly“ dirigieren und beiden die Einmaligkeit eines durch restlose Hingabe erzielten Triumphes abgewinnen.

Förderung des Talents war und blieb die Devise seines Lebens. Er war Freund und Berater, mehr noch: Helfer, Mäzen, ohne seine schier schrankenlose Generosität je an die große Glocke gehängt zu haben. Was er realisierte, den Ankauf eines neuen Instruments, die Fertigstellung oder Drucklegung eines neuen Werkes, das Engagement eines begabten Solisten, die Vermittlung eines Kompositionsauftrages – all das blieb der



Auf der Probe



Studium einer neuen
Partitur

Öffentlichkeit fern und fremd. Es danken ihm viele, die seiner Gaben teilhaftig wurden, Studium, Laufbahn, erste Erfolge. Aber er wollte unauffällig-anonym bleiben: das Geld, nicht der Spender, sollte den Zweck erfüllen. Man achtete sein Wort, man trug es nicht zur Glorifizierung eines Wohltäters zu Markt, dem Geben Selbstverständlichkeit, nicht Eigenzweck, bedeutete. Zum Glück blieb ihm genug, eigener Lebensfreude zu frönen. Das „Dachquartier“ in einem New Yorker Hotel, wegen der Nähe zur Carnegie Hall bezogen, verschlang Unsummen an Miete. Er liebte es, beste Maßkleidung zu tragen, auf Reisen in erstklassigen Hotels abzusteigen, gut, wenn auch niemals üppig zu speisen; Bergsteigen, seit frühester Jugend sein Lieblingspläsier, blieb es bis vor etwa acht Jahren. Sein zweites Hobby, gute Lektüre, begleitete ihn bis ans Lebensende: in fünf Sprachen (Griechisch, Englisch, Deutsch, Französisch und Italienisch) bewandert, war er mit den Klassikern der Antike, mit Goethe und Schopenhauer, mit Kierkegaard, Shakespeare, Victor Hugo, Balzac, O'Neill vertraut. Er war ein leidenschaftlicher Kino- und Theaterbesucher (nur „Musicals“ schloß er aus), er konnte sich an der Naturschönheit der Landschaftsaufnahmen in Wildwestfilmen selten sattsehen. Er liebte Amerika, das seine zweite Heimat geworden war, weil er die guten Seiten des Landes liebte – und über die schlechten, die er wie in anderen Ländern verachtete, verständnisvoll hinwegsah. Er hatte keine Feinde, er betrachtete Kollegen nicht als Konkurrenten; manche, für die er Bewunderung hegte (Toscanini, Furtwängler, Reiner, Szell, Karajan), zählte er zu Freunden. Erschienen ihm andere vielleicht weniger bedeutend, so zog er es vor, Schweigen statt Kritik walten zu lassen.

Das Geheimnis seines stupenden Durchdringens und Beherrschens jeder Partitur? Arbeit, disziplinierte Tagesarbeit. Er konnte ein rasches Urteil fällen, wenn ihm eine neue Komposition vorlag. Aber sein Arbeitspensum, mit eherner Energie bezwungen, das stundenlange Vertiefen in die Noten, das völlige Einswerden und Aufgehen in jedem „Stil“ moderner Prägung (abgesehen von elektronischer Musik) – diese „Selbstdisziplin“, die James Dixon, Dirigent am New England Con-



Mitropoulos mit Gottfried von Einem



Pause während einer Schallplattenaufnahme

servatory of Music in Boston, als die moralische Größe seines Mentors bezeichnet, bildet das artistische Gegengewicht zu der persönlichen, der absolut-rigorosen ethischen Lebensanschauung, die der warmherzigen, unterhaltsamen, jedem klugen Witz und geistreichem Bonmot aufgetanen Persönlichkeit eines Mannes eignete, der herzlich lachen und kindhaft-vergnügt sein konnte.

Vom disziplinierten Moralisten zum disziplinierten Mystiker führt kein weiter Sprung: denn hier wie dort, im Privat- und Kunstleben, blieb Menschlichkeit das Ultima Thule seiner Aspirationen. Als Inspiration sah er die Auslegung eines musikalischen Werkes: als Mittler zwischen Schaffenden und Publikum zu wirken, galt ihm der „moral purpose“ seines Wirkens. Wer in den Programmheften des New-Yorker Philharmonischen Orchesters nachblättert, wird die Erfüllung dieser Sendung bestätigt finden. Was in den Jahren, da er diesem Orchester als Dirigent und musikalischer Direktor vorstand, geboten wurde – allein die Wiederentdeckung Mahlers, die Auffrischung von Richard Strauss, die klassisch gewordenen konzertanten Aufführungen von „Wozzeck“, „Elektra“, „Erwartung“, von Monteverdis „Orfeo“ und von Busonis „Arlecchino“, kompletter Akte aus Wagners Ring-Zyklus –,

bleibt neben dem Fortbestehen des traditionellen Programms an sich eine künstlerische Tat. Wie weit sie die Moderne, die Musik unserer Zeit umfaßte, davon mögen wahllos herausgegriffene Namen Zeugnis ablegen, bekannte und unbekante Namen, die bekannt gewordene, erstmalig aufgeführte oder zumindest erstmals in New York gebotene Werke repräsentieren: Poulenc, Milhaud, Rathaus, Bartók, Martinu, Schönberg, Webern, Morton Gould, Vittorio Rieti, Prokofieff, Williams, Liebermann, Blitzstein, Ginastera, Robert Mann, Peter Mennin, Gail Kubik, Elliott Carter, Harilaos Perlessa, Barber, Dallapiccola. Louis Gesensway, Ramiro Cortez, Leon Kirchner, Kabalevsky, Ben Weber, Charles Turner, Robert Starer, Gunther Schuller, Charles Mills, Martin, Bloch, Einem, Blacher, Stefan Wolpe, Richard Mohaupt, Arthur Berger, George Rochberg, Satie, Philip Greeley Clapp, Gardner Reed – eine unvollständige, den gewaltigen Radius der Leuchtkraft nur skizzierende Liste, imposant genug, um die geistige Ausstrahlung des Mannes zu spiegeln, der berufen und gekommen war, mit geheiligten Traditionen zu brechen, gewillt und konsequent wie keiner an gleicher Stätte vor ihm. Apostel und Wegbereiter ohne Furcht und Tadel: Dimitri Mitropoulos.

die Reihe Nummer 7

Waren die Erörterungen um gegenwärtige Musik im sechsten Heft durch sprachliche Parallelen kontrapunktiert worden, so zeigt Nummer 7 „die Reihe“ (Universal Edition, Wien) an architektonischen Projekten, daß auch sie Entsprechungen zu den jüngsten musikalischen Entwicklungen aufweisen. Zwei dieser architektonischen Entwürfe: „Das Raumtheater von Amancio Williams“ (Ursula Burghardt-Kagel) und das „Erste Projekt“ von Jörn Janssen verfolgen außerdem den Zweck, neueste Musik aufzuführen; eine Musik, in welcher der Tonort ebenfalls komponiert ist, so daß dieses neue Heft zwischen Raumkunst und Musik eine Brücke schlägt, die über den Vergleich von „Strukturgemeinsamkeiten“ hinausgeht. Der Entwurf des „Raumtheaters“ hat in den USA mehrere Erfolge errungen, und wirklich spricht er in seiner Kühnheit und Schönheit bereits rein äußerlich an, wie auch seine vielen Möglichkeiten zu überzeugen vermögen — soweit das ein Laie dieses Gebietes beurteilen kann. Als dritter Aufsatz befaßt sich „Hochbau für 200 000“ von Rainer Fleischhauer und Jörn Janssen mit architektonischen Fragen. Es handelt sich um Bau und Organisation eines „Großorganismus“ bis in Einzelheiten hinein, einen interessanten Entwurf, dessen Problematik allerdings sogar dem Laien auffällt.

Die eigentlich fruchtbare Spannung entsteht diesem Heft aber weniger durch Konfrontierung musikalischer und architektonischer Konvergenzen als vielmehr durch die zweier weitgehend gegensätzlicher musikalischer Anschauungen. Sie kommen mit György Ligeti („Wandlungen der musikalischen Form“) und Christian Wolff („Über Form“) zu Wort, zwei Richtungen, die bekanntlich bereits zu verschiedenartigen musikalischen Ergebnissen und sogar persönlichen Feindschaften geführt haben. Da der Komplex „Musikalische Form“ einer der entscheidenden Angelpunkte allen musikalischen Denkens ist, werden beide Anschauungen in ihrer Formulierung des Formbegriffs besonders deutlich. Ligeti: „Jede handwerkliche Neuerung fermentiert das ganze geistige Gefüge, und jede Veränderung dieses Gefüges bedingt fortwährende Revision der kompositorischen Verfahren.“ Oder: „Die Integrität der Form wäre aber nur gewahrt, wenn ‚Überraschungen‘ nicht unorganisch, bloß äußerliche Störungseffekte wären. Vielmehr sollten sich solche heterogene Geschehnisse in gegenseitiger Einwirkung verändern...“ Wolff: „Ich glaube, es ist eine Illusion, daß Form, als die in einer Partitur komponierte Struktur, aus dem Wesen des Klangmaterials abgeleitet werden kann.“ Oder: „Indem wir zu der Idee der Form als einer Frage nach dem ‚was für wie lang‘ stattfindet, zurückkehren...“ Und gleich der erste Satz des Wolffschen Aufsatzes heißt: „Musikalische Form kann als eine Länge der Programmzeit aufgefaßt werden.“

In der von Ligeti vertretenen Auffassung mag man traditionelle, ja geradezu klassizistische Rudimenten monieren, doch bedeutet die Wolffs zunächst auch nichts grundsätzlich Neues, nämlich die heute weitestmögliche Fortsetzung der romantischen Auflösungstendenzen, wozu allerdings neuartige Zwecke des Musizierens getreten sind. Wenn sie erreicht werden, wenn es gelingt, die Zuhörer „sich selbst finden“ zu lassen, sie zu befreien, anstatt unter fremden Willen zu unterjochen und was ihre Apologeten diesem Musizieren sonst noch zusprechen, dann hätte es einen bedeutenden Beitrag zu neuen musikalischen Erlebnismöglichkeiten geliefert. Aber selbst dann bliebe die Darstellung dieser Kompositionsverfahren in gewisser Hinsicht fragwürdig, sind doch ihre Methoden praktisch belanglos für das Ergebnis: ob man, wie Wolff im vorliegenden Heft, mit „Zügen“ auf einer Art Schachbrett zu richtungslosen Variationen der Parameter gelangt, ob man würfelt oder mit geeigneten Spielregeln aus Sprachen Töne ableitet oder erst im Augenblick der Interpretation durch außermusikalische Zufallsmanipulationen nahezu alle Bestimmungen der zu realisierenden Phänomene erhält — der Hörer (und auch der am Schreibtisch Analysierende) vermag diese Methoden nicht zu erraten, nicht einmal, ob vielleicht doch eine komplexe serielle Organisation dahintersteht. Und wenn Wolff schreibt: „...was immer man tut... ganz gleich, wie offen die Methode ist, der man folgt... (es) wird doch noch immer ein gewisses Ausmaß von Begrenzung, mit eigener Charakteristik, notwendig sein“ — dann muß man einwenden, daß die außerordentlich vage Charakteristik solcher Musik weit mehr durch bestimmte Disposition des Spielers (z. B. Rheumatismus im linken Arm) als durch die geplante des Komponisten entstehen kann, ohne daß auch der eingeweihte Hörer nur die geringste Möglichkeit hätte, die Herkunft solcher Charakteristika zu erkennen. Der Eingeweihte wird dies freilich gar nicht versuchen, denn diese Musik verlangt kein Hören als Erkennen. Es ist erstaunlich, daß die naheliegenden Konsequenzen noch nicht gezogen wurden: ein eigentlicher Hörer ist gar nicht vorgesehen; daher muß das „Publikum“ mitmachen. Da die Spielregeln solcher Musik sehr weiträumig gehalten werden können, mag sie das Programmheft mitteilen und das Publikum in dieser oder jener Weise zum Agieren verpflichten. So ließen sich vielleicht die erstrebten — fast therapeutisch zu nennenden — Ziele der Musik um Cage verwirklichen, nicht aber im Verharren am traditionellen Schema: hier Spieler — dort Hörer.

In ganz andere Richtung zielt Ligeti. Für ihn besteht in einer Hinsicht kein Bruch zwischen seiner Kunst und der der Vergangenheit, immer ist sie ihm Leistung (nicht zu verwechseln mit Anstrengung), Höchstleistung, die gemessen wird mit Qualitätsbegriffen.

Wenn er von hier aus die wichtigsten Entwicklungsstufen der seriellen Musik skizziert, dann sind seine Urteile, seine Begriffsbildung oder Darstellung eigener Verfahren sinnvoll und überzeugend. Das außerordentlich hohe Niveau seiner Gedankenbildung und -führung sorgt mit geschickten Zusammenfassungen unter einzelne Punkte dafür, daß man am Ende des inhaltsreichen Aufsatzes, ohne nachschlagen zu müssen, weiß, was am Anfang geschrieben stand. Und selbst die bei einigen Autoren der „Reihe“ beliebten pointierten Fremdwörter erweisen sich dem genaueren Hinsehen als „berechtigt“. Sein Begriff „Permeabilität“ der Intervalle z. B. erschreckt zunächst als ungetüme Bildung, zeigt sich aber bald als fruchtbar für gegenwärtige wie auch für ältere Musik; er vermag wichtige und weitgehende Sachverhalte so spezifisch zu erhellen, daß er den Rang eines Terminus erreicht, womit die sprachliche Besonderheit motiviert ist.

Ligeti berührt — meines Wissens nach erstmalig — auch eine Frage, die wahrscheinlich bald in den Vordergrund der Diskussion treten wird. Die Alternative nämlich, ob der Komponist „die Form aus prästabilisierten Elementen und Organisationsschemata hervorgehen läßt, im vollen Bewußtsein jedoch seines Risikos, das Ergebnis könnte ihm mehr oder weniger aus den Händen gleiten; oder ob er den umgekehrten Weg einschlägt und aus einer Gesamtvision ins Partikulare vorstößt; dabei in Kauf nehmend, daß er viele noch so anziehende und in sich logisch fundierte Detailanordnungen dem Ganzen opfern muß“. Zunächst meint Ligeti, es sei „Sache persönlicher Entscheidung“, welchen beider Wege der Komponist einschlägt. Einer der Hauptpunkte seines ganzen Aufsatzes zielt aber darauf hin, zu zeigen, wie das *Detail der Komposition sich zunehmend globalen Forderungen unterwerfen muß*. Diese Erkenntnis, die sich bei mehreren jüngeren Komponisten anbahnt, löst die obige Alternative zweifellos in dem Sinne auf, daß der globalen Ordnung die Priorität im Schaffensvorgang zukommt. Freilich wird diese „makroskopische Artikulation“ nur auf dem klaren Bewußtsein der verwendbaren Strukturen entworfen werden können, was an der Notwendigkeit des deduktiven Vorgehens nichts ändert. Diese Auffassung wird von der neueren Psychologie entschieden bestätigt, und es wäre notwendig, manche Betrachtungsweisen der Informationstheorie — gemeint ist vor allem der Informationsgehalt als bloßer Appell — in diesem Sinn zu erweitern und sie damit auf musikalische Verhältnisse besser anwendbar zu machen.

Heute steht einer solchen Sicht der Dinge vor allem noch die Entdeckerfreude entgegen, die eine ganze Komponistengeneration beim Studium und Komponieren der klanglichen Mikrostrukturen erfaßte (doch Reichtum und Kraft auch dieser Mikrostrukturen bleiben unaufgeschlossen, wenn die sich aus ihnen formierenden Makrostrukturen mit ungleich weniger Sorgfalt und Phantasie gebildet sind und deshalb ungleich weniger konstruktive Qualität aufweisen). Ligetis Aufsatz macht jedoch einen bedeutungsvollen Schritt in diese Richtung und deutet auch die ersten Ergebnisse an, wenn er von „... körnigen ... faserigen ... kompakten Materialien“ spricht: dies stößt in eine Sphäre vor, wo die Materialstrukturen keinen psychologischen, vitalistischen oder sonstigen außermusikalischen „Inhalten“ Handlangerdienste zu lei-

sten haben, sondern rein als solche zu sprechen anheben, in eine effektiv *strukturelle* Musik.

Mauricio Kagel schreibt einen lesenswerten Aufsatz „Translation — Rotation“ über diese beiden Manipulationen, ihre Folgerungen und Ableitungen. Nun hat bereits Boulez in Darmstadt 1960 auf die grundsätzliche Verschiedenheit von Abszisse und Ordinate in der musikalischen Notation hingewiesen und damit die Rotation als musikalisch unpraktikabel gezeigt. Aber Kagel schreibt ausdrücklich: „Verschiebungen, die sich nur im Hörbaren abspielen, und solche, die zunächst graphisch und dann akustisch vorkommen, sind grundverschieden.“ Da er auch sonst immer wieder Bezug auf die Realität des Klanglichen nimmt („... so werden die Rotationen der Amplitudenkurve weniger auf die resultierende Klangfarbe als auf die einzelnen Frequenzen einwirken; das Ergebnis wird als dynamische Variation der Komponenten eines Akkords wahrgenommen“), so ist gegen seine primär graphischen Intentionen als bloße Inventionshilfen zum Finden neuartiger Klangverbindungen prinzipiell nichts einzuwenden. Einen der interessantesten Beiträge dieser Publikation liefert der amerikanische Komponist John Whitney: „Bewegungsbilder und elektronische Musik.“ Zusammen mit seinem Bruder, einem Maler, arbeitet er seit 20 Jahren am abstrakten Film mit elektronischer Musik optischer Genese. Beide schöpfen offensichtlich aus reicher struktureller Phantasie, ohne bei anderen Effekten Anleihen zu suchen. Viele Folgerungen und Forderungen Whitneys eröffnen künftige Möglichkeiten des Gestaltens, die nicht nur reelle Erfolgchancen haben, sondern sicherlich auch auf Musik und Malerei fruchtbar zurückwirken werden.

Erhard Karkoschka

Man nehme eine Reihe

Eine kurzgefaßte und recht praktische Anleitung zum Komponieren nach den Regeln der Zwölftontechnik hat Leopold Spinner im Londoner Verlag Boosey & Hawkes erscheinen lassen. Am Beispiel einer Modellreihe zeigt der Autor dem Neuling, wie er zweitaktige Phrasen, achttaktige Sätze und Perioden aufbauen und variieren kann. Den Beschluß bildet eine Analyse der Scherzo-Form. Eine gesondert beigefügte Tabelle der Modellreihe samt all ihren Umkehrungen und Transpositionen läßt sich jederzeit zur Hand nehmen und erleichtert dadurch die Übersicht. Zu jeder Form finden sich Beispiele aus verschiedenen Schaffensperioden von Arnold Schönberg und Anton Webern unter Angabe der zugrunde liegenden Reihen. Der beigelegte, sachlich knappe Text — in leicht verständlichem Englisch geschrieben — erläutert die Notenbeispiele im einzelnen und gibt zahlreiche Hinweise zum weiteren Studium der Werke aus dem Schönberg-Kreis.

H. L.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, März/April 1961.

Aus der Nummer sind vor allem einige Aufsätze hervorzuheben, die allgemeine, für die alte wie für die neue Musik gleichermaßen interessante Probleme behandeln: „Ist der Mensch immer noch Mittelpunkt der Musik?“ (Jean Grimm), „Die Bedeutung des Atems für den Gesang“ (Max Hemmann), „Zum Nachwuchsproblem“ (Walter Müller von Kulm) und zur Frage Objektivität bei Beurteilung von Musik (Jean-Michel Hayoz). Ferner sind zu erwähnen: eine ausführliche Schilderung der von dem in Zürich lebenden Engländer Rodney Fawcett ausgearbeiteten neuen Notenschrift „Equiton“ (Franz Brenn) und ein Sammelbericht über das amerikanische Musikleben (Andres Briner).

„Feuilles Musicales“, Lausanne, Februar 1961.

Zur Diskussion über die Zwölftonmusik äußern sich ausführlich die Schweizer Komponisten: Roger Vuataz (Genf), Jacques Wildberger (Basel) und Armin Schibler (Zürich).

„Festivals“, Lausanne, Frühjahr 1961.

Unter diesem Titel hat sich die „Association Européenne des Festivals de Musique“ eine eigene, hübsch illustrierte Zeitschrift geschaffen, deren Hauptziele in der ersten Nummer von Chefredakteur Franz Walter folgendermaßen umrissen werden: Rückblicke auf verflossene Festspiele, Ankündigungen künftiger Veranstaltungen, Auskunft über die Programmentwicklung, Einführungen in neue Werke, Studien über die verschiedensten künstlerischen Probleme, Schilderungen der Festspiele und ihrer besonderen Atmosphäre usw. In das Gebiet der Neuen Musik fallen die Ausführungen zur Verbreitung der Musik Schönbergs.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Februar 1961.

Der modernen Musik gewidmet ist der sich mit Josef Rufers Buch „Das Werk Arnold Schönbergs“ (Kassel 1959) befassende Aufsatz von Rudolf Klein „Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen“.

„Der Opernfreund“, Wien, März 1961.

Bericht über den Wiederaufbau der Deutschen Oper in West-Berlin (Karl-Heinz Wuthe). Unter dem Titel „Was kommt nach der seriellen Musik?“ berichtet Franz Willnauer über eine öffentliche Diskussion, die im Februar in Wien über das Thema „Konstruktion — Gestaltung — Mitteilung“ stattfand und in der insbesondere György Ligeti als Opponent Ernst Kreneks die allerdings nicht völlig unterbaute These verfocht, die serielle Musik sei bereits eine rein „historische Angelegenheit“.

„Phono“, Wien, März/April 1961.

F. A. Loeschner bringt die zweite Fortsetzung seines sehr lebendig stilisierten Lehrgangs „Hi-Fi-Stereophonie“. Zur Stereophonie auf Basis des Telefunken-Magnetophons M 77 schreiben Ferdinand Hawelka und Karl de Col. Im redaktionellen Leitartikel verteidigt Kurt Blaukopf die Schallplattenerzeuger gegen den von Manfred Sack in der „Zeit“ (Hamburg, 13. 1. 1961) erhobenen Vorwurf, daß sie immer wieder die gleiche „beliebte“ Musik in neuen Aufnahmen herausbrächten, während wichtige Werke der Neuen Musik, wie etwa Schönbergs „Pierrot lunaire“ oder Strawinskys „Orpheus“ und viele andere überhaupt fehlen. Blaukopfs Gegenargumente tragen vor allem den kommerziellen Erwägungen Rechnung.

„Musical America“, New York, Februar 1961.

Fanny T. Taylor berichtet über neue Wege in der Musikerziehung Amerikas. Über die Stuttgarter Orff-Premiere („Ludus de nato Infante mirificus“) schreibt Everett Helm.

„Buenos Aires Musical“, Buenos Aires, Dezember 1960.

Das sehr intensive argentinische Musikleben wird durch ausführliche Berichte aus La Plata, Neuquén, Córdoba, Corrientes, Catamarca, Chaco, Mendoza, Santa Fé, Entre Ríos, Bahía Blanca, San Juan, Tucumán, Buenos Aires sowie durch Betrachtungen über die Musikerziehung und über den Stand der Orchester widerspiegelt, so daß die Nummer ein umfassendes Bild der gesamten gegenwärtigen Musikkultur Argentiniens vermittelt.

„Musikrevy“, Stockholm, Januar 1961.

Programmpolitische Betrachtungen zum schwedischen Konzert- und Radio-Repertoire (Magnus Enhorn). — Miniaturen aus dem gegenwärtigen schwedischen Musikschaffen (Gösta Percy). — Musikalische Reiseerlebnisse in Sowjetrußland (Maxim Stempel). — Zur Uraufführung der Oper „Herrn Arnes Schatz“ von Gösta Nystroem in Göteborg.

„Nutida Musik“, Stockholm, Januar 1961.

Über gegenwärtige Tendenzen im musikalischen Schaffen (György Ligeti). — Neue musikalische Zeitbegriffe (Mauricio Kagel). — Über die James Joyce-Kantaten (Mátyás Seiber). — In memoriam Mátyás Seiber (Karl-Birger Blomdahl, Ernst Emsheimer und Ingvar Lidholm). — Über Donaueschingen (Bengt Hambraeus).

Willi Reich

Zeitgenössische Musik

Unser Katalog (32 Seiten) bringt eine Auswahl von Werken für häusliches und solistisch-konzertantes Musizieren und ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag erhältlich.

SCHOTT

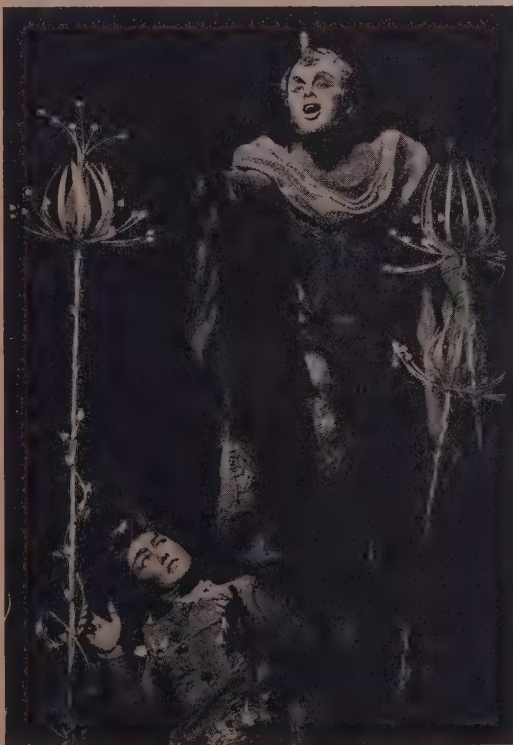
Liebermanns Woche des zeitgenössischen Musiktheaters

„Lebt die Oper“. So bündig und interpunktionslos titulieren Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert das dritte Heft in der neuen Folge ihrer Schriftenreihe „Musik der Zeit“. Das Fragezeichen bleibt auf Um-schlag und Titelblatt ausgespart – vielleicht, weil die Herausgeber das Wort Oper selbst für ein Fragezeichen ansehen, und diese Ansicht ließe sich gewiß leicht begründen. Andererseits liegt es im schillernden Wesen des komplexen Kunstbegriffs Oper, daß jener Dreiworttitel einigen Sinn behält, wenn man ihn, unbehindert durch Interpunktion, als Vokativ auffaßt. Die Oper „leben“, das heißt: sie spielen; das heißt: ihr ärgerlich konstantes oder gar schrumpfendes Repertoire auch im Zeitalter des Abonnententheaters nach Möglichkeit aufzustocken versuchen.

Seit dem „Rosenkavalier“, so heißt es, hat sich keine neue Oper mehr im Repertoire halten können. Diese Regel scheint bestätigt zu werden durch die inzwischen berühmt gewordene Ausnahme des „Wozzeck“. Alban Bergs Bühnen-Oper steht zum Beispiel im Spielplan der Hamburgischen Staatsoper ununterbrochen seit acht Jahren. Nicht viel jünger ist die Hamburger Inszenierung von „Oedipus Rex“, die 1955 noch im Ausweichquartier am Besenbinderhof herauskam und dann ins neue Große Haus an der Dammtorstraße übernommen wurde, wo sie jetzt in der exemplarischen Koppelung mit Honeggers „Antigone“ erscheint. Weiter: „Lulu“ läuft in Hamburg immerhin auch schon seit vier Jahren. Liebermann/Strobels „Schule der Frauen“, wie alle anderen vorgenannten Werke gleichfalls von Günther Rennert inszeniert, ist hier inzwischen vier Spielzeiten alt geworden. Das Angebot an neuen Opern, das die Hamburgische Staatsoper gegenwärtig für ihre Platzmieter bereithält, wird ergänzt durch Henzes „Prinz von Homburg“, durch Blomdahls Weltraum-Revue „Aniara“ und neuestens auch durch Benjamin Brittens „Sommernachtstraum“, der in Hamburg seine erste deutsche Aufführung erlebte.

Diese Deutschland-Premiere gab den Auftakt zu einer international stark besuchten „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ mit Aufführungen der erwähnten acht Opernproduktionen. Dieser mehr oder weniger zufällig zustandegekommene Fächer aus dem Fundus des Hamburger Spielplans repräsentiert keineswegs das Opernschaffen eines Halbjahrhunderts, nicht einmal die Aufgeschlossenheit und Breite eines Opernspielplans, der den Hamburgern nach dem Kriege fast fünfzig Opern von rund dreißig zeitgenössischen Komponisten beschied hat. Aber was ist davon geblieben, was hat sich halten können? Eben darauf wollte diese Opernwoche eine Antwort geben. Intendant Rolf Liebermann formuliert das so: „Der gezeigte Ausschnitt mag beweisen, daß trotz der weitverbreiteten Skepsis gegenüber der Moderne eine Repertoire-Bildung zeitgenössischer Werke mög-

lich ist.“ Die Britten-Premiere paßte durchaus in diesen Rahmen des bereits Erprobten. Diese erste englische Shakespeare-Oper hatte schon die Stationen Aldeburgh, Holland Festival, Covent Garden hinter sich, als sie an der Hamburgischen Staatsoper auftauchte und die Abonnentenschaft rasch, wie es schien, zu erobern wußte. Die Hamburger Version dieser recht flächig ausgelegten Märchenoper trägt das Gütesiegel einer Günther-Rennert-Produktion. Brittens Adaption liefert diesem Spielmeister der Musikbühne nur ein verdünntes Präparat des vielschichtigen Grundstoffs, ein arg verkürztes Modell des originalen Pandämoniums, als das der „Sommernachtstraum“ im Zeichen einer manieristischen Shakespeare-Auffassung verstanden werden will. Rennert mußte sich also mit dem bescheiden, was und wie es aus Brittens Waldweben herauschallte: mit dem märchenbunten Spiel, das sich in Rennerts Anordnung schaukräftig darbietet, vielfältig bewegt und in den Rülpsszenen der sehr komisch wirkenden



Benjamin Britten: „Ein Sommernachtstraum“

Oberon: Gerhard Stolze

Puck: Erna-Maria Duske



Britten: „Ein Sommernachtstraum“
Helga Pilarczyk (Helena)
Heinz Hoppe (Lysander)

Meister-Singer Blankenburg, Marschner, Otto, Blankenheim, Bröcheler und Förster vollends entfesselt. Stina-Britta Melander markiert mit kalt funkelnden Koloraturen und instrumentalistischen Arabesken die Gegenposition einer nordisch kühlen, sternflammen- den Feenkönigin dieser tief verwirrten Mittsommer- nacht. Gerhard Stolze ist ein zwittrhafter, stimm- lich mutierender Oberon, dessen Tenor von Natur aus schon zu hoch liegt, als daß dieser Beherrscher der Geister so oft, wie es der Komponist für diese Kontratenorpartie gewünscht haben mag, ins Falsett einsteigen müßte. Helga Pilarczyk, Cvetka Ahlin, Heinz Hoppe und Vladimir Ruzdak geben gestisch locker und musikalisch sicher die zeitweilig über- kreuz Verliebten. Gisela Litz und Hans-Otto Kloose als dem künftigen Herzogspaar von Athen ist in der Opernfassung nur am Rande einiger Spielraum zu- gemessen. In der Sprechrolle des Puck flitzt Erna- Maria Duske wie ein lebendiger Schatten der ihr zugeordneten Trompetenfigur durch die Dekoration. Helmut Jürgens hat sie mit wechselnden Grüntonun- gen einer vom vagierenden Vollmond gesteuerten Lichtregie, mit einer Einheitsflora aus Pustebäumen und unermüdlich rotierenden Scheiben zu einem Musterfall von Illusionsbühne, man kann auch sagen:

zu einem ansehnlichen Gemütswärmer im Breitwand- format arrangiert.

Am starken Erfolg dieser Deutschland-Premiere ist der Dirigent Leopold Ludwig mit beteiligt, so wenig ein neuromantischer Opernlyrismus dieser Art seine Sache auch sein mag; die recht langwierig anmutende Auslegung der Musik läßt das vermuten. Im übrigen muß die Funktion des Dirigenten einer Gegenwarts- oper im Vergleich zum eisernen Bestand des Spiel- plans wohl umgedacht werden. Eine Bilanz nach die- ser Woche des zeitgenössischen Musiktheaters fördert den Zweifel, ob der Generalmusikdirektor der Staats- oper, bei allem Respekt vor seiner Arbeitsleistung, der guten Sache einen Dienst erweist, wenn er nahezu allen Einstudierungen und den meisten Aufführun- gen so grundverschiedener Opernkompositionen das-



Cvetka Ahlin (Eurydike)
in „Antigone“ von Arthur Honegger

selbe Zeichen seiner Hand aufdrückt. Wer den Rang eines Hauses dirigentisch so allround zu repräsen- tieren sucht, wird überfordert, wenn nun einmal Temperament seine Stärke ist, weniger aber die Fähigkeit zur stilistischen Umstellung und zur Diffe- renzierung. HENZES erstaunlich gelassene Direktion seines „Prinz von Homburg“ während der Opern- woche lieferte immerhin manchen Anlaß zu derarti- gen Überlegungen.

Gewiß sollte die Kraftprobe dieser Opernwoche mit einer möglichst geschlossenen Ensembleleistung be- standen werden, um dem Verdacht auf ein eigens und aus fremden Hilfsmitteln arrangiertes Festival mit der Realität eines echten Querschnitts durch den Alltagsbetrieb nach Art des Hauses zu begegnen; daß Liebermann seinen Ehrgeiz daransetzte, mög-

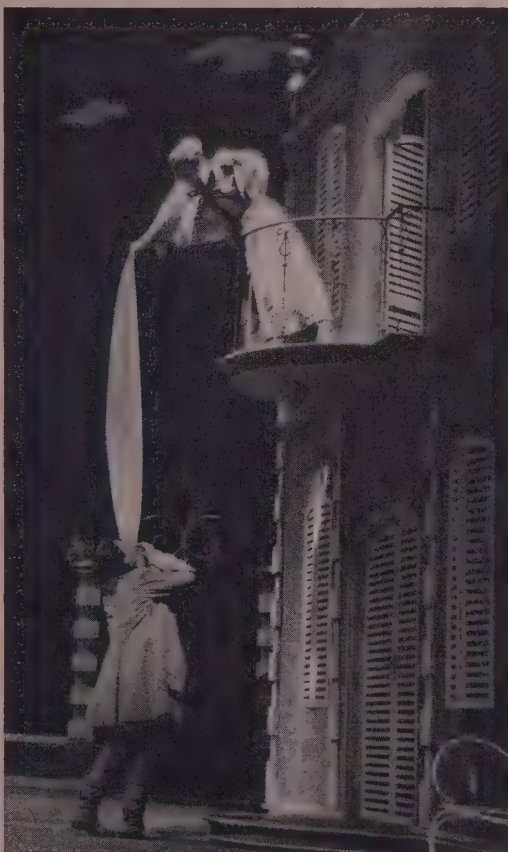
licht immer die Originalbesetzung der oft jahrelang zurückliegenden Premiere aufzubieten, paßt durchaus in dieses Bild. Aber es ist doch zu fragen, ob sich der herkömmliche Begriff des Ensembles mit dem neueingeführten eines Repertoires aus zeitgenössischen Opern vereinbaren läßt. Der einzige Ausfall von Helga Pilarczyk zum Beispiel, die an fast allen Abenden dieser Opernwoche hauptbeschäftigt war, hätte diese seit zwei Jahren vorbereitete Dokumentation des „modernen Repertoires“ ebenso wie des Potentials der Hamburgischen Staatsoper schlicht gesagt „platzen“ lassen. Die Tatsache, daß es nur eine Lulu gibt, steht ein für die höhere Wahrheit der absolut kleinsten Zahl, an die sich die neue Oper im Fall der Erfüllung bindet, für ihre dem Repertoirebetrieb strikt feindlich gesinnte Exklusivität.

Bedenken gegen den allzu gesunden Optimismus auf die Einbürgerung und Assimilation junger Opern werden von der Sache selber genährt, die zur Verhandlung steht. Im vorerst noch künstlichen Begriff einer „zeitgenössischen Repertoire-Oper“ wird der Stachel des Selbstwiderspruchs schon in der Formulierung fühlbar. Wenn Oper nicht mehr als Mittel zum sublimierten Genuß erhalten muß; wenn das Musiktheater der Gegenwart sich als Funktion des Zeitbewußtseins begreift und damit als Instrument des Selbstverständnisses, als Medium von Erkenntnis, Appell und Protest in Kunst: dann kann, was seine Glaubwürdigkeit mit der Erhebung ins Repertoire der überzeitlichen Werte zu beweisen sucht, sich unversehens in jenem Museum wiederfinden, das es zu fliehen meint. Es sei denn, diese Art „Ewigkeit“ auf der Musikbühne werde wie ein Donnerwort artikuliert, das die instinktiv errichtete innere Abwehrmauer der abonnierten Besucherschaft durchzürütteln vermag.

Über diese Wirkung, auch das hat die Hamburger Opernwoche erwiesen, wird nicht zuletzt vom Regie-pult her entschieden. Was zuvor vom weitaus meistbeschäftigten Dirigenten dieser acht Tage gesagt wurde, könnte scheinbar auch auf Günther Rennert zutreffen, der mit einer Ausnahme alle diese Werke in Szene gesetzt hat, teilweise noch in seiner Zeit als Intendant dieses Opernhauses. Aber die Leistung des Regisseurs verteilt sich, anders als die des musikalischen Leiters, über einen langen Zeitraum. Hinzu kommt Rennerts überragendes Talent zur Fächerung seiner Anlagen, zur Vision ebenso wie zur weitgehenden Rationalisierung einer Regieaufgabe und damit zur Streuung seiner Arbeiten in weitem Umkreis, wenn auch realisiert mit immer denselben Kräften, die im Haus an der Dammtorstraße so auffallend zahlreich schon seit langem zusammenarbeiten. Ohne diese Voraussetzung, die auch in Deutschland wohl einmalig ist, wäre die der Moderne gewidmete Hamburger Opernwoche nicht denkbar gewesen, jedenfalls nicht als Repräsentation des musikalischen Regietheaters.

Dieses Ergebnis, daß also der Regisseur auch auf der Musikbühne über die Möglichkeit einer Repertoirebildung aus zeitgenössischen Werken maßgeblich mitentscheidet, bedeutet keine Abdankung der Musik, der Neuen Musik auf der Opernbühne. Ins Repertoire eingehen kann sie nur, wenn sie verlangt wird. Verlangt aber wird nach den Naseweisheiten unserer Motivforscher immer nur das, was angeboten wird, und das ist, auf die Opernkonsumenten be-

zogen, wiederum eine Frage des Repertoires. Dieser verzwickte Kreis kann durchaus nach den Erfahrungen unserer Marktwirtschaft durchbrochen werden: durchs „optische Angebot“, das heißt durch eine Szenekunst, die auch der Herr übers Repertoire, der Abonnent, spontan anerkennt. In einer von



Rolf Liebermann: „Schule der Frauen“
Erna-Maria Duske (Agnes)
Heinz Hoppe (Horace)

Augenreizen überfluteten Gesellschaft, in der zum Beispiel die bildende Kunst der Zeit offensichtlich bessere Chancen hat, ins Bewußtsein oder Unterbewußtsein der Allgemeinheit einzugehen, dient die musikalische Szene der in dieser Hinsicht benachteiligten zeitgenössischen Musik als Vehikel. Diese Feststellung ist nicht mehr neu; sie wurde aber während der Hamburger Opernwoche mit ihren mannigfachen Gelegenheiten zu Beobachtungen innerhalb der Abonnentenschaft wieder einmal bestätigt. Damit wird am Ende nur die zu Anfang aufgeworfene Frage bejaht, ob denn die Oper noch lebe. So lange diese von jeher hypochondrische alte Dame, und sei's mit einer solch gewaltigen Kraftanstrengung, sich noch selber den Puls zu fühlen versteht, ist mit ihrem Hinscheiden für bald nicht zu rechnen.

Klaus Wagner

Kühnes Zeugnis einer reichen Zeit

Der jetzt sechzig Jahre alte Ernst Krenek hat es sich in seinem Leben nicht leicht gemacht. Die große deutsche Hoffnung, welche der des Wortes sichere und der in allen Stilen der Musik heimisch gewordene Komponist schon in jungen Jahren war, wurde durch den Welterfolg seiner Jazz-Oper „Jonny spielt auf“ zum internationalen Wunschbild. Der plötzliche Ruhm in der musikalischen „society“ hat Krenek im Einmalerreichten nicht verharren lassen. Die vehementen lineare Atonalität seines frühen Schaffens wechselte über zu einem Neubarock, zum expressionistischen Pathos vom Jazz, zur Neuen Sachlichkeit, zum Neoklassizismus, zur Dodekaphonie und zu den neuesten intensiven Versuchen auf dem Gebiet elektronischer Musik. Sie wurde aber ständig unterbrochen von Rückfällen in „altväterliche Romantik“, wie der Komponist in seiner „Selbstdarstellung“ die seltsamen Ausweichstellen in seinem Oeuvre nennt. Krenek ist seinem Publikum und sich selbst nie bequem gewesen. Vom Ton wie vom Wort her hat er zeit seines Lebens seine Kunst ständig zu den Problemen in Beziehung gebracht, welche in der Entstehungszeit seiner Werke jeweils akut waren. Er hat das politische Zeittheater auf der Opernbühne zur Diskussion gestellt. Er hat die oratorische Oper in ihren Grundzügen festgelegt, bevor Strawinskys „Oedipus Rex“ dieser Form ein klassizistisches Gewand gab. Er benutzte vor anderen Jazz-Elemente, um den Opernstil aufzulockern, wie im „Sprung über den Schatten“, und errang den Weltruhm mit der Apotheose des Jazz im „Jonny“. Nach und gleichzeitig mit Richard Strauss bemühte er sich um einen eigenen und eigenwilligen Konversationsstil für die Oper, der im leichten Fluß verborgene Tiefen aufzudecken imstande ist, und er interpretierte die Antike in einer musikalisch dem Text entsprechenden Aufweichung der alten Mythen durch die Psychologie der Gegenwart.

Das 1930 in Leipzig uraufgeführte „Leben des Orest“ folgt als eine neue Auslegung der Antike dem vier Jahre früheren Orpheus-Drama des dichtenden Malers Kokoschka. Es ist äußerlich eine Nachfolge der damals viel diskutierten französischen „Großen Oper“ mit pompösen Auftritten, gewaltiger Schau und effektvollen Arien, während es dem Wesen nach eine Interpretation der Antike aus dem Blickpunkt einer skeptischen Gegenwart ist, wie sie damals anfang Mode zu werden. Die Sage wird zur Familiengeschichte unter den Augen des Viktualienhändlers von der Ecke, in denen Agamemnon als eine mit dem Peplon drapierte Art von Heinrich Himmler, der Ägisth als kaltschnäuziger Manager, die Klytämnestra als eine mondäne Frau mit herangewachsenen Töchtern, der Orest als Hafenarbeiter aus dem Piräus, die Leibwache des Diktators als eine SS-Krad-Staffel und das Volk als eine hektisch reagierende triebhafte Masse auf den Trümmern einer nicht mehr bewußten Vergangenheit erscheint. Der Mythos wird zur *chronique scandaleuse* in dem archaisch wilden und dionysischen Griechenland — wie es die Kunstgeschichte wieder im Gegensatz zu Winkelmanns Schönfärberei entdeckt hatte — und konfrontiert mit der kühlen Geisteswelt in den Eiswüsten des Nordens.

Kreneks Oper ist und bleibt ein Dokument der Kulturgeschichte vom Ende der „glücklichen zwanziger Jahre“. Als solches hat sie ihren unverrückbaren Platz in der Geschichte der Oper. Den Platz, den sie durch ihre Aktualität erstmals im Spielplan der Opernhäuser einnahm, wird sie nicht zurückerobern können. Dazu ist zuviel an Zeitgebundenem in der Form, im Handwerk, im Stil und in der Art der Aussage vorhanden. Das „Leben des Orest“ ist ein genialer Wurf eines, der seiner Zeit und seinen Zeitgenossen genug getan hat und nun von anderen abgelöst wurde. Das hat die Wiederaufnahme vor Jahren in Frankfurt und in Dortmund und jetzt wieder die Neuinszenierung in Wiesbaden gezeigt. Ob die bald in Aussicht stehende Aufführung in Darmstadt etwas daran ändern kann, muß sich erweisen. Das Vielerlei der verschiedensten Formen, der musikalischen Techniken und der Stile wird mit dem Abstand von der Entstehungszeit der Oper immer deutlicher. Es fängt an zu stören, weil es nicht zur Einheit eines Personalstils umgeschmolzen wurde. Nicht der Stoff und die Art seiner Behandlung verwehrt dem Werk eine langandauernde Wirkung, sondern allein die Tatsache, daß Krenek in ihm zu viele fremde Sprachen und zuwenig die eigene spricht.

Was dennoch daraus zu machen ist, hat man im Hessischen Staatstheater getan. Mit der restlos überzeugenden und den Sachverhalt genau treffenden Regie hat Walter Pohl eine Leistung vorgewiesen, die alle seine früheren Arbeiten weit übertrifft. Ruodi Barth hat sie durch das mit wenigen Mitteln verwandelte Bühnenbild in einen Rahmen gefaßt, der die Antike aus den Trümmern beschwört, die ausgezeichnete Choreographie von Gise Furtwängler als Gast deutet die Bilder, welche Howes prachtvolle Chöre als Erzähler verbinden, mit einer wilden Lust aus. Ludwig Kaufmann bringt als musikalischer Leiter der Aufführung für den Jazz wie für die kantablen Italianismen die musikalische Unbekümmertheit auf, welche die Reste der damals noch nicht lange überstandenen Hoftheaterluft aus den Opernhäusern hinwegfegte.

Es war ein großer Abend des Theaters.

Als Solisten waren an ihm beteiligt Heinz Friedrich als Orest, Helmut Meinokat als Agamemnon, Reinhold Bartel als Ägisth, Eva von Tamassy als Klytämnestra, Nassja Berowska-Heger als Elektra, Hannelore Backrasz als Iphigenie, Gerd Nienstedt als Thoas, Edda Rea Sakellariou als Tamar und viele andere, in zum Teil sehr charakteristischen Nebenrollen. Sie alle konnten des Dankes des Komponisten und des Publikums gewiß sein.

Dem oft gerufenen Ernst Krenek mag es als Kameraden unserer Jugend gegangen sein wie uns selber: Man trauert ein wenig dem Reichtum nach, den die Fülle der Jahre damals versprach, und der begraben liegt auf den Schlachtfeldern des Geistes und der todbringenden Waffen, und man freut sich, wenn Vergangenes wieder einmal Gestalt gewinnt, und sei es nur für eine begrenzte Zeit.

Albert Rodemann

Spaß an modernen Kurzopern in Hannover

Ein Operneinakterabend des Landestheaters Hannover im Studio der Leibnizschule war angefüllt mit guten Geistern des Späßes und der Parodie. Paul Hindemiths Sketch „Hin und zurück“ ist weit über 30 Jahre alt, hat aber von seiner zeitkritischen, parodistischen, sarkastischen Note kaum etwas eingebüßt. Diese „Jugendsünde“ Hindemiths stellt sich heute in ihrem Spaß, ein Minimum an Handlung musikalisch-polyphon per Jazzband zu persiflieren, als Harmlosigkeit heraus. Aber seinen tieferen dramaturgischen Sinn hat dieser Sketch nicht verloren, nämlich dem Ehedrama der Schundfilme eins auszuwischen. Man schmunzelte, was sich auf der Behelfsbühne der Leibnizschule alles abspielte, man amüsierte sich über das witzige Bühnenbild von Friedhelm Strenger und über die pantomimisch ausgelassene Inszenierung des jungen Steffen Tiggeler, der diesen Hindemith wie die Parodie eines Kurzfilms aufbaute und wieder zurückrollen ließ.

Man hatte vorzügliche junge Sänger ausgewählt, die mit instrumentaler Sicherheit singende Sopranistin Charlotte Berthold und den sich überraschend buffonesk aus der Affäre ziehenden lyrischen Tenor Theo Altmeyer. Beide waren emsig bemüht, die Belanglosigkeit ihrer Ehekatastrophe darstellerisch mit choreographischen Pointen zu bereichern. Die Persiflage auf die „große Oper“ zündete. Für die Stimme des Weisen, der zu den Klängen des Harmoniums die „höhere Macht“ verkörpert und den Anstoß gibt, daß die winzige Groteske zurückgespielt und der Lächerlichkeit preisgegeben wird, fand Karl-Olof Johansson den larmoyanten Tonfall. Von der tauben, nur niesenden Tante Emma (Barbara Scherler) bis zum salbungsvollen Professor (Otto Köhler) war alles auf das präziseste der Sketchform Hindemiths angepaßt.

Reizend und harmlos mutet uns heute die 1947 entstandene einaktige Opera buffa „Das Telefon“ des in

Amerika lebenden Italieners Gian Carlo Menotti an. Die Inszenierung von Steffen Tiggeler in Strengers hellem, duftigem Bühnenbild unterstrich mit großem Geschick das Kammerspielhafte des Geschehens. Dieses amouröse Kabinettstückchen wurde von der schelmisch-charmanten Brigitte Dürrler und dem überschäumenden lyrisch-dramatischen Bariton Wolf Hacke glänzend gesungen und dargestellt.

Gottfried Weisse stürzte sich mit musikantischem Feuereifer in seine Aufgabe, mit dem Kammerorchester die rhythmisch spitzfindige und buffonesk aufgelockerte Musik Hindemiths und die bühnenwirksame, farbenfreudige Partitur Menottis frisch, leicht und möglichst witzig auszuspielen. Auch führte der Dirigent Solisten und Orchester in der komischen Oper „Der kleine Bahnhof“ von Peter Steinbach mit der buntscheckigen, etwas zu laut instrumentierten, aber gut charakterisierenden, mit ihren Tanzrhythmen in Operettennähe führenden Musik des aus der Detmolder Musikakademie hervorgegangenen Markus Lehmann zu einem so vital gesteigerten Parlandostil, daß man an diesem Einakter zu guter Letzt nicht weniger Gefallen fand.

Brigitte Dürrler, in Blue-jeans-Uniform reizend anzusehen, stellt in der irrealen Rolle des „Kleinen Bahnhofs“ sozusagen den Maître de plaisir des Stückes dar. Sie und die anderen Akteure, Engelbert Büchle als vulkanischer Onkel Wilhelm, Barr Peterson als nicht weniger explosiver Onkel Paul, Margarete Berg und Wolf Hacke als Liebespaar wurden in der Inszenierung von Reinhard Lehmann so pantomimisch-parodistisch, so phantasievoll und so typisch herausgestellt und geführt, daß die dramaturgischen Effekte dieser Alltagsoper ein wirkungsvolles Crescendo ergaben und das Finale eines Abends herbeiführten, der dem Publikum von Anfang bis Ende einen Heidenspaß bereitete.

Erich Limmert

Münchner Musica viva erinnert an die Pioniere der Neuen Musik

Gleich Richtungsweisern stehen in den Programmen der Musica viva ältere Werke der Moderne den jüngsten Innovationen gegenüber. Durch diese systematisch betriebene Konfrontation wird dem Publikum immer wieder jene konstant in sich ruhende Spiritualität demonstriert, die für die gesamte Moderne so charakteristisch ist. Wie deutlich dieser gemeinsame Grundzug zu erkennen ist, zeigte das zweite Musica viva-Konzert. Drei Werke jüngster Provenienz wurden flankiert von Arnold Schönbergs erster Kammersinfonie und Maurice Ravels „Histoires naturelles“ — also von Werken, die aus frühester Zeit stammen: beide aus dem Jahre 1906.

Über Schönbergs Kammersinfonie ist an dieser Stelle kaum ein Wort zu verlieren: die Abkehr vom Appell

an spontane Gefühlsimpulse ist eindeutig. Ravels gläsernklare Tierporträts nach Versen von Jules Renard sind andererseits ein treffliches Beispiel dafür, wie gleichzeitig auch das literarisch oder sensualistisch beeindruckte Klangbild ein völlig anderes Vorzeichen erhält und sublimiert ins Reflektive transponiert wird. In diesen fünf Miniaturen wird das Illustrative bereits fast gänzlich zurückgedrängt und mit überlegener Heiterkeit in die vom momentanen Stimmungsreiz unabhängige Region der Ironie gehoben.

Von diesem Werk, das die amerikanische Mezzosopranistin Nan Merriman mit flexibler Deklamation und Stimmfärbung ausgezeichnet interpretierte, ist es, trotz aller Verschiedenheiten, nicht schwer, den Zu-



Die polnische Geigerin
Wanda Wilkomirska

gang zu Niccolò Castiglioni's „Après-ludes“ für Orchester aus dem Jahre 1959 zu finden. Das Klangliche wird auch in diesen vier als Fragmenten bezeichneten Sätzen von einer Spiritualität diktiert, die sich wie in einem träumerisch verhaltenen Schwebeszustand zu exquisit pastellfarbenen Tonmischungen verdichtet. Der anwesende Komponist konnte sich für freundlichen Beifall bedanken, mußte aber doch einige Pfeife von jenen Besuchern in Kauf nehmen, die offenbar attackierendere Reize mehr lieben als diese ganz in sich gekehrte Musik.

Bei weitem schlechter erging es György Ligeti. Das Publikum belustigte sich bereits während der Aufführung der „Apparitions“ für Orchester (1958/59) und empfinden den Komponisten am Schluß mit einem kräftigen Pfeifkonzert. Ligeti quittierte den unfreundlichen Empfang lächelnd — wohl im Bewußtsein, daß die Problematik seiner „Apparitions“ auch durch Beifall nicht überdeckt werden kann. Wenn sich Ligeti in diesem Stück der Strenge serieller Ordnungen entziehen will — auf seine Art zweifellos mit konsequenter Logik —, so fragt es sich doch, ob er sich nicht einem noch unerbittlicheren Zwang ausliefert, indem er auf Intervallspannungen völlig verzichtet und weitgehend auch auf rhythmische Strukturen. Erlaubt diese Reduzierung musikalischer Faktoren ein variables künstlerisches Gestalten? Führt diese Beschränkung auf fächerförmig sich ineinander verschiebende Klang- und Geräuschflächen nicht zu einer Gleichförmigkeit, die am Ende nur Wiederholungen einer einmaligen Aussage zuläßt? Wie dem auch sei: die formale Geschlossenheit der „Apparitions“ weist das Experiment als berechtigt aus, auch wenn es sich nur um einen Sonderfall handeln sollte.

Als dritte Neuheit wurden die „Espressioni varianti“ für Violine und Orchester (1958/59) des heute 32-jährigen Polen Tadeusz Baird präsentiert. Einflüsse Alban Bergs sind zwar erkennbar, aber die expressiven Spannungen des Vorbildes stehen hier im Zeichen einer gläsern transparenten — man möchte fast sagen: eisig blitzenden — Geistigkeit. Mit stupender

Virtuosität traf die junge polnische Geigerin Wanda Wilkomirska genau den Stil des Werkes. Ihre eminente Leistung fand stürmischen Applaus. Hervorragend musizierte wiederum das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, von Bruno Maderna zu apartesten Klangzaubereien und elastisch fluktuierenden Spannungen inspiriert.

Das dritte Konzert der Münchener Musica viva leiteten Luigi Dallapiccolas „Canti di liberazione“ aus dem Jahre 1955 ein. Diese drei auf einer Zwölftonreihe basierenden Gesänge fordern den Sängern ein Höchstmaß an exakter Intonation und Beweglichkeit des Ausdrucks ab. Der von Kurt Prestel einstudierte gemischte Chor des Bayerischen Rundfunks löste die schwere Aufgabe ausgezeichnet: unmittelbar teilte sich der Gehalt des vom Ethos der Freiheit und von tiefer Religiosität beseelten Werkes mit. Außerordentlich präzis dirigierte Lorin Maazel anschließend Igor Strawinskys Ballett „Agon“: der kunstvolle Bau wurde Zelle um Zelle millimetergenau ausgesprochen und in seinen funktionellen Verspannungen federnd demonstriert. Maazels erstaunliche Fähigkeit, Virtuosität mit geradezu artistisch perfektionierter Brillanz zu entfalten und doch gleichzeitig jedem Ton die Luzidität des Spirituellen einzuhauchen, feierte wahre Triumphe im Schlußstück des Abends: in Alexander Skrjabin's „Poème de l'extase“ aus dem Jahre 1905. Nicht ohne Erstaunen sah man dieses von mystischen Rauschorgien übersättigte Werk auf dem Programm der Musica viva angezeigt. Zur größten Überraschung stellte sich jedoch heraus, daß diese Musik trotz all ihrer Exaltiertheit hier doch nicht als Fremdkörper wirkte — jedenfalls nicht in Maazels Interpretation. Der Dirigent blieb den „Ekstasen“ zwar gewiß nichts schuldig im Aufbau der sich unaufhörlich steigernden Dynamik. Doch in der Aufblätterung des gigantischen Farbenkomplexes zu musisch kleinsten Partikeln enthüllte er die kompositorische Struktur so deutlich, brachte er sie so intensiv zum Bewußtsein, daß man darüber die parfumierte Schwüle dieser Musik fast vergessen konnte.

Als Fazit ergab sich der Eindruck, daß dieses Werk überdunkelt ist von einer tragischen Diskrepanz. Es will scheinen, als stünde der Komponist hier unter dem inneren Zwang, sich gewaltsam aus einer Region der „Nur-Gefühle“ lösen zu müssen, ohne jedoch den Zugang zur ersehnten Sphäre reiner Geistigkeit

finden zu können. Insofern steht dieses Werk nahe an der Grenzscheide, die das Vergangene von der Moderne trennt. Die grandiose Leistung des Dirigenten und des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks wurde mit stürmischen Ovationen bedacht.

Helmut Lohmüller

Berichte aus dem Ausland

Kopenhagens Musikleben schlägt die serielle Richtung ein

In Dänemark ist während der letzten drei oder vier Jahre das Interesse für die Neue Musik, auch im öffentlichen Musikleben, bemerkenswert gestiegen. Die Anregungen gingen vor allem von der dänischen Sektion der IGNM (DUT) und vom Dänischen Rundfunk aus.

Die erste Hälfte der laufenden Saison war besonders rege. Im November waren zur selben Zeit Karlheinz Stockhausen, David Tudor und Christoph Caskel bei DUT, Michael Gielen und Henri Pousseur beim Rundfunk verpflichtet. Das Radiokonzert mit Werken von Webern, Boulez (Le Soleil des Eaux), Nono (Incontri), Pousseur (Rimes) und Stockhausen (Kontrapunkte) gab Orchester und Chor die erste Gelegen-

heit, sich mit neuen Stilen vertraut zu machen, was nicht ohne Protest vor sich ging. Es wurde zugestanden, daß Weberns Fünf Stücke op. 10 noch eine gewisse Ähnlichkeit mit Musik aufweisen; aber die anderen Werke wurden von der Mehrzahl der Musiker nicht mehr ernst genommen. Im Hinblick auf diese Geringschätzung seitens des Orchesters müssen die Aufführungen unter Gielens unbeirrbarer Leitung als nahezu glänzend bewertet werden. Besonders gut kamen Nonos „Incontri“ heraus.

An den zwei vorhergehenden Tagen wurden in zwei DUT-Konzerten vor überfüllten Sälen Werke von David Behrman, Christian Wolff, Henri Pousseur, Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen darge-



Luigi Dallapiccola: „Der Gefangene“

boten. Am ersten Abend war zum ersten Male im dänischen Konzertsaal Kammermusik mit Tonband zu hören: Stockhausens „Kontakte“ und Kagels „Transición II“. Interesse und Aufnahmefähigkeit des Publikums waren außerordentlich, und man kann behaupten, daß die Aufführungen einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben.

Das Publikum ist zu der Fähigkeit, so viel ganz neue Musik so positiv aufzunehmen, durch stille, aber stetige Arbeit in rund vier Jahren erzogen worden. Seit 1957 veranstaltet DUT an jedem zweiten Sonntag in der Spielzeit Konzerte mit Neuer Musik. Museumsinspektor Erik Fischer und der Schreiber dieser Zeilen haben mit vorwiegend klassisch-dodekaphonischen Kammermusikwerken angefangen und die Programme allmählich auf die neueren Techniken konzentriert, ohne das reine Zwölfton-Repertoire aufzugeben. Im Herbst 1960 wurde, neben dem Tudor-Caskel-Konzert, Kammermusik von Webern, Berg, Messiaen, Eivind Andersen, Gunnar Berg, Jan Maegaard und Ib Nørholm sowie elektronische Kompositionen von Else Marie Pade und Jørgen Plaetner vorgeführt. Rund 200 Personen wohnen solchen Veranstaltungen bei. In einem dieser Konzerte wurde bereits im Mai 1958 Stockhausen dem dänischen Publikum vorgestellt.

Seit 1959 entwirft Programmsekretär Mogens Andersen, dem auch das erwähnte Gielen-Konzert zu verdanken war, regelmäßig Rundfunksendungen mit dem Titel „Die Musik unserer Zeit“. In diesen Nachtstudios sind Aufnahmen aus internationalen Veranstaltungen mit Neuer Musik (z. B. Darmstadt, Donaueschingen, IGNM) zu hören. Auch experimentelle

dänische Musik (und was sich sonst noch in diesen Zusammenhang einfügen läßt) wird gesendet.

Dänische Komponisten, die sich irgendwie mit den Problemen der Neuen Musik auseinandersetzen, sind u. a. Gunnar Berg (geb. 1909), dessen Frau, Beatrice Berg, die sich als hervorragende Interpretin neuer Klaviermusik großes Ansehen erworben hat, Erik Jørgensen (geb. 1912), Axel Borup-Jørgensen (geb. 1924), Jan Maegaard (geb. 1926), Bernhard Lewkovitch (geb. 1927), Ib Nørholm (geb. 1931), Per Nørgård (geb. 1932) und Pelle Gudmundsen-Holmgreen (geb. 1932).

Beträchtliches Aufsehen und einige Zeitungspolemiken hat im vergangenen August Ib Nørholm verursacht, als er seiner bisherigen national gefärbten, von Vagn Holmboe beeinflussten Schreibweise brüsk den Rücken kehrte und ein in mehreren Parametern prä-determiniertes Klaviertrio aufführen ließ. Das Stück wurde von einigen jungen Kritikern positiv bewertet, was nicht allen Komponisten älteren Schlages gefiel. Die positiv eingestellten Beurteiler wurden als „dogmatische Sektierer der Avantgarde“ scharf angegriffen, und „anständige“ Komponisten drohten sogar mit einer Kriegserklärung. Man wartet allerdings noch auf den Beginn der Kampfhandlungen.

Im Königlichen Theater wurde als erste Zwölfton-Oper auf einer dänischen Bühne „Der Gefangene“ von Luigi Dallapiccola inszeniert. Unter den Mitwirkenden hat sich der Bariton Eskild Rask Nielsen in der Titelrolle sehr ausgezeichnet. Auf dem Spielplan steht auch „Die Kluge“ von Carl Orff.

Jan Maegaard

Wiener »reihe« tanzt aus der Reihe

Allen publizistischen Störungsversuchen zum Trotz veranstaltet das Wiener Ensemble für Neue Musik, „die reihe“, weiterhin seine gut besuchten und viel-diskutierten Abende. Die Wiener Konzerthausgesellschaft hat „die reihe“ unter ihre Fittiche genommen. Das wird dem künstlerischen Chef dieser Gesellschaft, Egon Seefehlner, von etlichen Seiten angekreidet, von Spießerseelen, die über alles den Stab brechen, was nicht im alten Gleis fortgeht.

Wir hingegen haben die Aufgabe, die Toleranz der Konzerthausgesellschaft entsprechend zu würdigen. Eine Toleranz, die ihr natürlich keine materiellen Gewinne einbringt, aber solche geistiger Provenienz. Und die zählen bekanntlich auf die Dauer mehr als alles übrige. Diese Toleranz, die übrigens auch die Programme der „reihe“ auszeichnet, gestattet dem Hörer, sich selbst ein Bild über die vielfältigen Erscheinungsformen der Neuen Musik zu machen. Die Entscheidung über Wert oder Unwert eines aufgeführten Stückes bleibt jedem selbst überlassen, da die Veranstalter absichtlich nicht nur die besten und bereits arrivierten Werke aussuchen, sondern lieber neue oder unbekannte Arbeiten vorstellen. Ein allgemeingültiges Qualitätsurteil muß man der Zeit über-

lassen. Einstweilen haben wir jede Musik zu untersuchen, welche die Zeichen der Gegenwart in sich trägt oder reflektiert; sei es durch konsequente Organisation des Materials oder durch Spiele mit dem Zufall.

In der laufenden Saison fanden bis jetzt drei Konzerte der „reihe“ statt. Ihr programmatisches Feld ist weit gesteckt und beschränkt sich nicht auf Musik, die aus verschiedenlichen Reihen gebildet wurde. Man versucht, auch die Wurzeln des heutigen Schaffens bloßzulegen. Da einige Komponisten — zumindest hinsichtlich der Klangfarben und der Flexibilität ihrer Werke — einer Art Neo-Impressionismus huldigen, darf Debussy im Programm nicht fehlen. Wie sich neuerdings herausstellt, sollte man nicht glauben, an Debussy gäbe es nichts mehr zu entdecken. Im Spiel verfeinerter, ineinanderfließender Schattierungen, im behutsamen, faszinierenden Wechsel der Spektren, erkennt man die Quellen der Klangfarbenmusik, sieht Linien, die bruchlos über Webern zu Boulez, Nono und anderen führen. Debussys kultiviert formulierte, in der Substanz griffige Sonate für Flöte, Viola und Harfe, seine klanglich in jedem Takt raffinierten

Klavieretüden, ferner Ravels geradezu atemberaubend oszillierende drei Lieder nach Mallarmé bestätigen es.

Diese Komponisten operieren mit Gebilden aus Klängen, Varèse hingegen mit solchen aus Geräuschen. In seiner „Ionisation“ für 13 Schlagzeuger entfaltet er die Reichtümer der Geräuschkala. Über-einanderschichtungen unbestimmter Tonhöhen, profiliert, kompakt, formal verklammert. Musikalische Grenzwerte, aus der klanglichen Aufspaltung kleinster Geräuschteilchen gewonnen. Seither sollte man verstehen, sinnvoll mit Geräuschen umzugehen. Varèses Stück fesselt durch expressive Gestik; nur die vielen Sirenenglissandi wirken etwas zu aufdringlich.

Schon Webern wußte die beiden Farbpole der Musik – Klang und Geräusch – zueinander in geordnete Beziehung zu setzen, vor allem in den Orchesterstücken. In den Drei Liedern op. 18 freilich befaßte er sich vor allem mit der expressiven Gestaltung der Zwölftonreihe. Die aufs knappste bemessenen drei Lieder fassen mit Hilfe dieses Bauprinzipis die inhaltlich voneinander sehr verschiedenen Texte zu zwingender Einheit zusammen, wobei es Webern gelingt, den disparaten Klangcharakter von Sopran, Es-Klarinette und Gitarre vollendet zu verschmelzen. Das Werk erklang im Jubiläumskonzert der „reihe“: es war die zehnte Veranstaltung des Ensembles. Man widmete sie den Meistern der Wiener Schule. Schönberg kam mit der subtil instrumentierten Serenade op. 24 zu Wort. Diese originelle, ständchenartige Nachtmusik zeichnet sich durch kräftige Striche skurrilen Humors aus. Auf pathetische Abschnitte folgen unbekümmerte, tänzerische und solche, die sich die Parodie zunutze machen. Eine sprühende, inspirierte Musik – man hört sie leider allzu selten.

In der Webernnachfolge steht der Österreichische Gerhard Lampersberg. Seine zweisätzige „Sinfonie“ ist in punktueller Technik geschrieben. Im „Con moto“, der Sonatenform verhaftet, bilden Akkordblöcke markante, wenn auch stereotype Angelpunkte. Die sehr zarten „Variationen“ wirken – was ein Nachteil ist – scheinbar einstimmig, eine Folge der mehr als lockeren Satzweise.

In ihren beiden anderen Konzerten konfrontierte die „reihe“ die schon erwähnten Werke Varèses, Debussys und Ravels sinnvoll mit solchen der jungen Generation. Zu „En blanc et en noir“, drei raffiniert angeordneten Stücken für zwei Klaviere von Debussy, gesellten sich die „Structures pour deux Pianos“ von Pierre Boulez. Sie markieren ein Extrem der seriellen Musik, die totale Prädeterminierung. Da sie vor etwa acht Jahren entstanden sind, müssen sie als kühner, tastender Versuch in ein noch unerschlossenes Gebiet angesprochen werden. Im übrigen wußte Boulez bereits nach dem ersten Teil des Werkes, wo er falsch gedacht hatte. Als Folge davon beobachten wir im zweiten Abschnitt die noch zarten Wurzeln der „Gruppenkomposition“. Diese ist in den „Mobile“ für zwei Klaviere von Henri Pousseur fix und fertig ausgeprägt. Austauschbare Elemente ergeben verschiedene Aufführungsmöglichkeiten innerhalb der vom Autor festgesetzten Grenzen. Kurze Versionen sind bei diesem Stück vorzuziehen, da das Resultat sonderbarerweise nicht sehr differenziert anmutet.

Zur gleichen Kompositionskategorie zählt Mauricio Kagels „Transición II“. Das Werk entstand in der Hochblüte der graphischen Notation. Die „Partitur“

sieht daher sehr interessant aus. Inzwischen hat Boulez gegen gewisse „rotierende“ oder kreisförmige Notierungen argumentiert. Die Überlagerung verschiedener Klangschichten (Klavier auf den Tasten und auf den Saiten gespielt und Tonbandaufnahmen dieser Spielarten) ergibt aparte Kombinationen, die auch das weniger fachkundige Publikum ansprechen, hat es sich erst daran gewöhnt, einen Schlagzeuger im Klavier hantieren zu sehen. Noch mehr Publikums-erfolg hatte Stockhausens „Zyklus für einen Schlagzeuger“, der mir in der jetzigen Version besser gefiel als bei der Uraufführung in Darmstadt. Die Klangfarben sind nun vorteilhafter verteilt, und die das Stück zusammenhaltenden Glissandi dominieren nicht mehr über Gebühr.

Allerdings sind solche „Verbesserungen“ nicht zuletzt ein Verdienst der Interpreten. Christoph Caskel spielte den „Zyklus“ zweimal hintereinander in der gleichen Version. Er machte dies absichtlich, um dem Publikum zu beweisen, daß nur geringe Streuungen möglich sind und vom Komponisten trotz graphischer Notation sehr viel fixiert wurde. Aber auch die Gebrüder Kontarsky haben sich bei den Werken, die solches zulassen, eine bestimmte Version zurechtgelegt und diese „konzertreif“ einstudiert. Womit sich die Autoren die austauschbaren Elemente eigentlich ersparen könnten. Den Interpreten ist kein Vorwurf zu machen. Sie plagen sich schon mit einer Version mehr als genug und haben obendrein meist eine zweite für den Bedarfsfall auf Lager.

Bleibt noch ein Beispiel für die „spontane“ Musik: „Parallaxe“ von Anestis Logothetis. Sie begann mit einem gewaltigen Krach. Er hatte seine Ursache in der Graphik: ein großer, wild ausgezackter Tuschkleck, dem Linien und Scharen kleinerer Symbole entströmten; Kleckssatelliten in Umlaufbewegung. Eine graphische Explosion, vom Optischen ins Akustische transponiert. Man hätte das Stück auch mit einer anderen Graphik beginnen können – die zum Teil schön gezeichneten Blätter der „Parallaxe“ sind nicht an eine bestimmte Aufeinanderfolge gebunden. Die Musiker assoziieren angesichts der Graphiken Emotionen, die sich mehr oder weniger spontan in Tönen und Geräuschen kundtun. Ein Dirigent bestimmt die Zeit der Vorgänge. Dahinter verbergen sich die Ideen des John Cage. Es ist fraglich, ob er sich über Resultate wie die „Verschiebungen“ des Logothetis freuen würde.

Viel interessanter sind die Reaktionen des Publikums. Etliche Hörer und Zuschauer applaudieren heftig und schreien zugleich „buh“. Das liegt natürlich an solchen „spontanen“ Werken, die weder schockieren noch überzeugen oder fesseln, sondern mittels akustischen oder optischen Scherzen Leute mit einigem Humor aus der Reserve kühler Betrachtung hervorlocken (die Humorlosen reagieren ohnedies sauer). Man sollte sich über dieses in einer Person vereinte gleichzeitige Ja und Nein nicht wundern. Zumindest die zwiespältigen, nicht weit unter die Oberfläche dringenden Reaktionen dürften spontan sein. Wenn der Autor nichts anderes erwartet, soll es uns recht sein...

Die Aufführung der einzelnen Werke hatte dank der versierten Instrumentalsolisten des „reihe“-Ensembles und der stets gewissenhaften und umsichtigen Leitung von Friedrich Cerha hohes Niveau.

Lothar Knessl

Wie gewöhnlich steht die Musik an einem Wendepunkt

Bisher waren ein wenig Harmonie und Kontrapunkt einen langen Weg gegangen, aber heute gibt es eine ganze Menge, was danach kommt. Seit zwei Jahren treffen sich aus diesem Grund zu Beginn des Herbstes ungefähr 40 Musiker in Princeton, New Jersey, um sich mit den fortgeschrittenen (und fundamentalen) Problemen musikalischer Kohärenz im 20. Jahrhundert auseinanderzusetzen.

Das „Princeton Seminar in Advanced Musical Studies“ wird von der Fromm Music Foundation unterhalten. Die teilnehmenden Musiker, meist Komponisten, werden — bei Erstattung der meisten Kosten — nach Princeton eingeladen, und zwar nicht nur auf Grund ihrer musikalischen Fähigkeiten, sondern auch auf Grund ihrer Begabung, klare Gesichtspunkte zu entwickeln und darzulegen. Bei dem Programm der Vorträge, Konzerte, Gespräche, Demonstrationen, Kurse und Diskussionen haben augenscheinlich die Darmstädter Ferienkurse Pate gestanden. Jedoch sind die Unterschiede zwischen Darmstadt und Princeton vielleicht wichtiger als die Übereinstimmungen. Die Princeton-Seminare sind viel beschränkter in der Zielsetzung und nur einer relativ kleinen Zahl empfohlener und qualifizierter Musiker zugänglich. Für die Komponisten liegt ein wichtiger Aspekt der Tagungen in der Möglichkeit, Ideen, Partituren und Bänder auszutauschen. Dieser Austausch ist in einem großen Land mit äußerst dezentralisiertem Musikleben sehr notwendig.

Zu den Referenten der Seminare gehörten Roger Sessions, Ernst Krenek, Milton Babbitt, Elliott Carter, Karl-Birger Blomdahl, Robert Craft, Edward T. Cone und Earl Kim. Ihnen allen lag weniger daran zu lehren, wie die Dinge gemacht werden, als das Wesentliche der Musik herauszusecondieren. Sie wandten sich den für jede gute Musik grundlegenden Elementen der Komposition und der Bedeutung der in unserem Jahrhundert entwickelten spezifischen Techniken zu.

Mit den Grundfragen der Logik und der Zusammenhänge in der Musik, die teilweise aus der mitteleuropäischen Tradition stammend, von Schönberg und Schenker übermittelt worden waren, haben sich in unserem Land immer schon gern Pädagogen, Theoretiker und Komponisten befaßt. Das schöpferische Zentrum bildet hier zweifellos die Princeton-Universität, die mit ihren Komponisten-Lehrern, Schülern und Absolventen eine an Bedeutung ständig wachsende Position im amerikanischen Musikleben einnimmt. Das ist auf die Musik der Princeton-Komponisten und ihre Lehrmethoden zurückzuführen. Selbst das reguläre Musikstudium in Princeton basiert auf einer revolutionären pädagogischen Konzeption, einer Art allgemeiner Fachtheorie, bei der die traditionellen Studienfächer nur jeweils als „Spezialfall“ erscheinen.

Sessions, Babbitt, Cone und Kim unterrichten alle in Princeton, man kann sich daher leicht vorstellen, daß die Seminare ausgesprochen Princeton-Ideen reflektieren. Da in Princeton Begriffe wie „Modulation“ und „harmonische Ausarbeitung“ sehr genau definiert und daneben auch eigene Terminologien verwendet werden, war denjenigen, die der Materie fremd gegenüberstanden, das Verständnis oft erschwert. Von diesem Gesichtspunkt aus erschienen daher die drei Wochen noch nicht einmal ausreichend, um zu grund-

legenden Begriffen und Prinzipien zu gelangen. Diejenigen, welche die regelmäßigen Winterkurse in Princeton belegt hatten, führen dabei besser.

Was hier mitspielt, ist mehr als bloße terminologische Differenzierung. Begriffe werden aus einem Zusammenhang heraus definiert, wodurch die großen Linien und die Details der musikalischen Werke in ihrem Verhältnis zueinander verständlich werden können; hierbei kann auf synthetischem oder analytischem Weg, mittels Komposition oder Analyse, verfahren werden. Über die Art, wie eine Musik diese Logik gewinnt oder welche Musik sie besitzt, bestand zwischen Studierenden und Lehrern keinesfalls immer eine einheitliche Meinung, und es wäre töricht, die Differenzen zu bagatellisieren. Aber die Kontroversen brachten lebhaft und anregende Berührungspunkte, und der grundlegende vereinheitlichende Zug — wie die musikalische Kohärenz erreicht und definiert werden kann — war fast immer vorhanden.

Aus einer der letzten Ausgaben von „Musical Quarterly“, die den Veröffentlichungen des ersten Seminars gewidmet ist, kann man am besten ersehen, was bei diesen Seminaren eine Rolle spielt. Viel Interessantes liest man in Elliott Carters Ausführungen über kompositorische und ästhetische Fragen, in Vladimir Ussashevskys Bericht über die in seinem „Piece for Tape Recorder“ verwendeten Techniken und in Ernst Kreneks ausführlicher Beschreibung bestimmter zahlenmäßiger Verfahrensweisen und deren Verwendung in verschiedenen seiner Kompositionen. Der einführende Artikel von Sessions ist ein kurzer (vielleicht zu gedrängter) Abriss über die „Probleme und Streitfragen, denen der Komponist von heute gegenübersteht“.

Die grundlegenden theoretischen Beiträge aber stammen von Allan Forte, Cone und Babbitt. Forte hat den außergewöhnlichen Versuch unternommen, ein komplexes „serielles“ Phänomen im 3. Satz von Bartóks 3. Streichquartett herauszufinden, ein sorgfältiger und in vieler Hinsicht brillanter Versuch, der jedoch seine These nicht zu beweisen vermag. Cone diskutiert die heutige Bedeutung und Funktion der musikalischen Analyse in einem anregenden Artikel, der aber nur Entwurf eines Gesichtspunktes ist. Babbitts Studie ist eine gedrängte, bedeutsame Abhandlung über wichtige, stets gleichbleibende Eigentümlichkeiten der Zwölfton-Komposition; jeder, der sich mit den möglichen mathematischen und permutationsmäßigen Verzweigungen der seriellen Musik beschäftigen möchte, sollte diesen Artikel lesen.

Zum Unterschied von Schönberg ist Babbitt durchaus bereit, das Zwölfton-Material als „System“ anzuerkennen; es gelingt ihm auch zu zeigen, daß es im strengen Sinn fraglos ein System ist. Er untersucht die fundamentalen Elemente dieses Systems — nicht den Satz oder die Reihe selbst, sondern die möglichen Permutationen (oder Transpositionen) der Tonhöhe und Tonanordnung — und weist dabei nach, daß das System die Eigenschaft der Gruppenstruktur besitzt; daß es durch diese Eigenschaft von den Kompositionssystemen der Vergangenheit unterschieden werden muß und daß sein Material „in seinen Verästelungen sehr komplex und tief“ ist und eine „Er-

schöpfung" seiner Möglichkeiten „in relevanter Zukunft nicht nur nicht absehbar, sondern undenkbar ist“.

Der Artikel gibt nur andeutungsweise an, was Babbitt an anderer Stelle klargemacht hat: daß die Aspekte der Permutation des Zwölfton-Materials (mehr als die Töne, die Intervalle und die Tonanordnungen untereinander) als Grundlage von bedeutenden Zwölfton-Kompositionen gedient haben und noch immer dienen können.

Diese Ideen werden in der Praxis sehr gut durch Babbitts eigene Kompositionen erläutert. Seine „Komposition für vier Instrumente“, beim ersten Seminar aufgeführt und später wieder während des Winters in New York, stammt aus dem Jahre 1948; sie zeigt jedoch schon ein geistiges Verstehen des Zwölfton-Materials, das auf dem Spiel zwischen sich verändernden und unveränderlichen Eigentümlichkeiten basiert. So werden ganz verschiedene musikalische Ereignisse verbunden und miteinander in Beziehung gebracht durch eine Folge von festen intervallartigen und registerartigen Eigenschaften, die ihre Identität in einem weiträumigen Verlauf serieller Veränderungen bewahren. Dieses ganze Material wird mit einem im Grunde einfachen, klaren und ansprechenden Sinn für instrumentale Linie, Klangfülle und Farbe manipuliert.

Die meisten Mitarbeiter der Seminare sind Komponisten, und fast alle waren mit wichtigen neueren Werken vertreten. Das Streichquintett von Sessions gehört zu den typisch soliden und eindringlichen Werken des Komponisten. Es zeugt von seiner Vorliebe für lange, schön geschwungene Linien, die sich zu höchst integrierten Strukturen aufbauen und das ganze Gewicht eines Zwölfton-Kontrapunkts zu tragen vermögen. Mitunter ergeben jedoch die plastischen, ausdrucksvollen Stimmen, die zu viert oder fünft gleichzeitig auf lange Strecken präsentiert werden, eine hohe Klangdichte, die schwierig zu entwirren ist und ermüdend sein kann. Selbst die sorgfältigen Vorschriften des Komponisten für die Haupt- und Nebstimmen beheben diese Schwierigkeiten nicht vollständig.

Ein sehr erfolgreiches Stück von Sessions, seine vierte Symphonie, war bei der Uraufführung durch das Minneapolis Symphony Orchestra unter Antal Dorati in der vergangenen Saison zu hören. Für Sessions' orchestrales Denken ist die Dichte ein integraler Teil der Konzeption. Einer der faszinierendsten Aspekte des Werkes ist das Spiel der leichter und dicker werdenden Texturen. Textur sowohl wie Linie und Harmonie nehmen eine Weite und Richtung ein, die den symphonischen Aufbau wiederum zu einem bedeut-

samen Zeit-Medium machen. Der Einsatz der Stimmen in einem bestimmten Moment und ihr Auslaufen in einem anderen sind echte Funktionen des musikalischen Denkens und Erfindens wie der Technik. Dies zeigt sich besonders brillant jeweils am Schluß der drei Sätze — und Sessions hat eine besondere Gabe für Schlüsse —, von denen jeder, was Textur, Harmonie, Rhythmus und Linie anbelangt, alles klärt, was vorher geschehen war. Sie kommen absolut unerwartet und „erfunden“, besitzen jedoch die unausweichliche Logik des Notwendigen.

Ernst Krenek war kürzlich durch eine große Zahl von Aufführungen vertreten, welche die erstaunliche Vielfalt seines musikalischen Schaffens zeigte. Was die Quantität und die reine Musikalität anbetrifft, könnte man Hindemith etwa zum Vergleich heranziehen. Ein spezielles Programm zu Beginn des vergangenen Sommers war seiner Musik gewidmet. Es zeigte wenigstens drei völlig verschiedene Kreneks. Da gab es Solostücke für Violine, Klarinette, Oboe und Bratsche, alle aus der Kriegs- oder Nachkriegszeit und der Tradition der „Gebrauchsmusik“ sehr nahe. Da waren einige frühe Vertonungen von Kafka in einem strengen, fundamentalen Expressionismus, der die Wiener Herkunft des Komponisten widerspiegelt. Und schließlich gab es atomisierte, nachwebernsche Stücke, wie die „Sechs Vermessenen“ für Klavier und das „Hexaheder“ für Kammerorchester, sparsame, sorgfältig angelegte Werke, eine Art schematischer Musik, bei der alle Noten zu hören sind, man aber nie ganz sicher sein kann, welche der unendlich vielen Beziehungen der Töne untereinander nun bedeutsam sind. Von größerem Interesse waren seine „Marginal Sounds“, ein Werk für Schlagzeugensemble, das früher zu hören war. Es besitzt die moderne Klangfülle und geistige Komplexität, die aber sauber angelegt und zu etwas, was man als konventionelle symphonische Form bezeichnen könnte, verarbeitet wurden. In allen Werken wird stets Kreneks Verstand und Musikalität evident.

Elliott Carter war in den vergangenen Konzerten oft vertreten, und der außergewöhnliche Eindruck, den sein zweites Streichquartett — es wurde mit dem Pulitzer-Preis bedacht — machte, hat zu einer Wiederholung vieler seiner älteren Werke geführt. Das Stück ist ein ungewöhnlich komplexes und sehr originelles Werk in einer wirklich zeitgemäßen Sprache, das von den Kritikern, den Musikern und von der Öffentlichkeit auch sogleich als ein Hauptwerk erkannt wurde, obwohl gewöhnlich blasse Imitationen der Vergangenheit bevorzugt werden. *Eric Salzman*

Aus dem Amerikanischen von Gertrud Marbach

PAUL HINDEMITH

Zeugnis in Bildern

100 Seiten · 87 Bildtafeln

Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

SCHOTT

Eine Chronik mit Lichtbildern, Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, mit biographischen Daten und einem vollständigen, chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.

Zagreb bereitet die erste musikalische Biennale vor

Die Tradition der jugoslawischen Musik legt, trotz allen inneren Gegensätzen in der Entwicklung und einer zeitweise auftretenden Aufspaltung der Kräfte in „nationale“ und „kosmopolitische“ Strömungen, ein beredtes Zeugnis von der starken musikalischen Vitalität unserer Völker ab. Seit ihren Anfängen bereits ordnete sich auch unsere Musik in den breiten Strom der allgemein-europäischen Entwicklung ein. Man denke nur an Gallus, Sorkočević, Lisinski, Mokranjac, Bersa: sie und viele andere sind, auch als Träger individueller Bestrebungen, mit mehr oder minder ausgeprägten Stilzügen an die große europäische Tradition gebunden, sind Teil einer in ihrer Vielfalt und Stimmigkeit einzigartigen musikalischen Kultur. Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß die Geschichte unserer Musik in der Vergangenheit trotz allen positiven Erscheinungen sehr erhebliche Lücken aufweist, und zwar infolge des Umstandes, daß eine freie und kontinuierliche Entfaltung auf diesem Gebiet Jahrhunderte hindurch von ganz außerordentlich ungünstigen politischen und ökonomischen Bedingungen gehemmt wurde.

Die in der Gegenwart geschaffenen neuen, politisch und wirtschaftlich geordneten Verhältnisse bieten der jugoslawischen Musik ihre große Chance. Namentlich auf dem Gebiet der reproduktiven Musikkultur sind sehr beachtenswerte Ergebnisse zu verzeichnen: es genügt wohl ein Hinweis auf die Aufführungen und die Konzerttätigkeit der Zagreber Solisten, der Beograder Oper, der Zagreber Philharmonie und des Kammerorchesters des Zagreber Rundfunks. Sie alle sind Ensembles, die auch auf zahlreichen Gastspielen im Ausland von nachhaltigen Erfolgen begleitet wurden. Anders verhält es sich mit der Problematik unseres kompositorischen Schaffens. Obwohl an gelungenen oder sogar hervorragenden Werken nicht arm, zeigen unsere Komponisten zu einem großen Teil keinerlei oder ein nur zögerndes Interesse für neue Stilrichtungen und technische Verfahrensweisen. Sie neigen oft zu stereotyper Formgebung und zu schematischen Lösungen, und manche von ihnen huldigen sogar dem Glauben an eine „ewige Harmonie“ oder einen „ewigen Kontrapunkt“, als ob die geschichtliche Entwicklung der Musik eben jetzt zum Stillstand verurteilt und jeder weitere Fortschritt aussichtslos wäre. Kennzeichnend ist besonders eine gewisse „Verspätung“ unserer Komponisten bzw. ihres Stilwollens im Vergleich mit fortschrittlichen Ten-

denzen der zeitgenössischen europäischen Musik. Diese „Verspätung“ ist übrigens keineswegs ein Ergebnis der gegenwärtigen Lage; sie reicht viel weiter zurück. Man bedenke, etwa, daß sich die Schaffenszeit unseres biederen Ivan Zajc (1831 bis 1914), eines Komponisten, dessen Verdienste für die Entfaltung einer eigenständigen jugoslawischen Musikkultur alle Anerkennung verdienen, mit derjenigen Debussys deckt. Bersa etwa ist ein Zeitgenosse von Schönberg und Strawinsky, und unsere „Modernen“ sind Zeugen des Schaffens von Boulez, Penderecki, Stockhausen, Nono u. a. Unsere Entwicklungsstadien sind demnach zeitweise 60 bis 80 Jahre im Rückstand. Ich möchte betonen, daß dieses Phänomen der „Verspätung“ nicht als einziges nachteilige Wirkung zeitigt, daß es jedoch eines der wesentlichen Probleme ist, und daß daraus eine ganze Reihe anderer Erscheinungen erklärt werden kann. In der Kunst gilt der Grundsatz: Wer nicht alles hat, hat nichts. Ein guter Komponist muß in seinem Schaffen einmal „unberührtes Land“ betreten, Gebiete, die noch nicht beschritten und ausgeschöpft sind. In Beziehung zu allen diesen Fragen steht ein wichtiges soziologisches Problem, nämlich das Verhältnis des Publikums zur modernen Musik. In der Erlebensweise der Musik vereinigt sich Visuelles mit Auditivem, das Individuum mit einer Gemeinschaft, Aktuelles mit Potentiellem, und zwar in Formen, die es von jeher gibt, die aber erst seit dem Aufkommen einer wissenschaftlichen Soziologie erforscht werden können.

Die eben gegründete Zagreber Biennale, eine internationale Festwoche moderner Musik, soll nicht zuletzt ein Wegweiser für das Publikum sein, mit Darbietungen aus dem Schaffen aus Ost und West, sowohl der Avantgarde als auch der Vertreter einer mehr traditionsgebundenen Sprache. Diese Biennale soll einem internationalen Forum Einblicke in das zeitgenössische Schaffen von repräsentativem Rang vermitteln. Von ihr werden sicherlich auch fruchtbare Anregungen für die einheimische Produktion ausgehen, auf einer anderen Ebene dagegen Wirkungen auf die ästhetische Erziehung und Horizonterweiterung des Publikums. Schließlich gewinnt das jugoslawische Kulturleben mit der Gründung der Biennale ein internationales Forum, das neben den bereits bestehenden Einrichtungen ebenfalls dazu beitragen wird, den Blick der Weltöffentlichkeit auf unsere Musik und Musikkultur zu lenken. *Milko Kelemen*

Hermann Scherchen *Lehrbuch des Dirigierens*

Das modernste und anspruchsvollste Dirigierbuch aus der Hand eines Praktikers, dessen Name Weltgeltung besitzt.

320 Seiten · 462 Notenbeispiele · Ganzl. DM 12,80

SCHOTT

NOTIZEN

Bühne

„Oedipus der Tyrann“ von Carl Orff wurde in den Spielplan der Bayerischen Staatsoper aufgenommen. Die Uraufführung des Balletts „The Rain“ von Marius Constant fand im Londoner Covent Garden statt. Choreographie: Roland Petit. Dirigent: Michael Legrand.

In New York hat „Die Dreigroschenoper“ von Kurt Weill die großen Broadway-Musicals geschlagen. Zum 2249. Male en suite gespielt, hat das Werk die Rekorde der erfolgreichsten Stücke „Oklahoma“ und „My Fair Lady“ gebrochen.

„Die weiße Rose“ von Wolfgang Fortner wird in einem Ballettabend der Wiener Staatsoper 1961/62 inszeniert werden.

Uraufführungen im Teatro dell'Opera, Rom: „Amleto“ von Mario Zafred nach Shakespeares „Hamlet“ (Dirigent: Fernando Previtali; Regie: Luigi Squarzina) und „Uno Sguardo dal Ponte“ von Renzo Rossellini nach dem Drama „Blick von der Brücke“ von Arthur Miller. Dirigent: Oliviero de Fabritiis; Regie: Roberto Rossellini; Hauptrollen: Clara Petrella (Beatrice) und Nicola Rossi-Lemeni (Eddie Carbone).

In Trier wurde „Der Zaubertrank“ von Frank Martin als Kammeroper aufgeführt. Die musikalische Leitung hatte Rolf Reinhardt. Regie: Rudi Meyer.

Konzert

Das Boston Symphony Orchestra (Music Director: Charles Münch) hat für die laufende Saison drei Uraufführungen angekündigt: „Dies Natalis“, Chorale Preludes for Christmas von Samuel Barber, „Gloria“ für Sopran, Chor und Orchester von Francis Poulenc und Symphonie Nr. 7 von William Schuman.

Im Zyklus „Musica Viva“ der Zürcher Tonhalle dirigierte Hans Rosbaud zwei Uraufführungen: Konzert für Schlagzeug und Orchester op. 63 (Armin Schibler) und Konzert für Klavier und Orchester op. 53 (Walther Geiser). Die Solisten waren Adolf Neumeier (Schlagzeug) und Karl Engel (Klavier). Das Programm enthielt noch das „Konzert für Orchester“ von Winfried Zillig und „Danza“ von Werner Egk.

Der Berliner Pianist Rolf Kuhnert gab einen modernen Klavierabend im Maison de l'Allemagne der Cité Universitaire von Paris: Sonate op. 39 (Boris Blacher), Variationen op. 27 (Anton Webern), Sieben Elegien (Wolfgang Fortner), Klavierstücke op. 11 (Arnold Schönberg), Piano Rag Music (Igor Strawinsky), „Klänge der Nacht“ aus der Suite „Im Freien“ (Béla Bartók), Pantomime aus den „Tanzstücken“ op. 19 (Paul Hindemith).

Das Philadelphia-Orchester gastierte unter der Leitung von Leopold Stokowski in der New Yorker Carnegie-Hall mit einer Aufführung der selten gehörten „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg. Die Solisten waren Margarita Zambrana (Sopran), Nell Rankin (Mezzosopran), Rudolf Petrak und Thomas Hageman (Tenor), George Hoffman (Baß). Ferner wirkten die Temple University Choirs mit.

In einem Konzert des Orchesters der Stadt Münster war das neue Oboenkonzert des in Düsseldorf lebenden Komponisten Jürg Baur zum erstenmal zu hören. Dirigent: Robert Wagner. Solist: Reinhard Lüttmann.

Die Wiener Philharmoniker spielten in Wien, Linz und Salzburg Werke von Aram Chatschaturjan unter der Leitung des sowjetischen Komponisten.

Die Bäder- und Kurverwaltung Baden-Baden veranstaltete einen Studioabend für Neue Musik. Das Programm enthielt Klaviersonate op. 1 (Alban Berg), Quattro Liriche di Antonio Machado (Luigi Dallapiccola), Variationen für Klavier op. 27 und Drei Gesänge aus „Viae Inviae“ op. 23 (Anton Webern), 2. Satz aus der Zweiten Klaviersonate (Pierre Boulez), „Première Communion de la Vierge“ und „L'Esprit de Joie“ aus „Vingt Regards sur l'Enfant Jésus“ und „Chants de Terre et de Ciel“ (Olivier Messiaen). Die Ausführenden waren Erika Margraf (Sopran) und Yvonne Loriod (Klavier).

Die konzertante Uraufführung der Oper „Sabbatai Zev“ von Alexander Tansman fand im Pariser Théâtre des Champs-Élysées statt. Die Titelrolle sang Jacques Doucet. Charles Bruck dirigierte das Orchester National.

Die Niederländische Vereinigung für Zeitgenössische Musik (Leitung: Daniel Ruyneman) veranstaltete im Kleinen Saal des Amsterdamer Concertgebouw ein Konzert des Danzi-Bläserquintetts unter Mitwirkung von Lilian Lagaay (Altoboe). Im Mittelpunkt des Programms stand die Uraufführung der „Improvisations and Symphonies“ von Peter Schat. Die anderen Werke waren „Quintetto sereno“ (Jürg Baur), „Zeitmaße“ (Karlheinz Stockhausen), „Sequenza per flauto solo“ (Luciano Berio), „Permutazioni a cinque“ (Mátyás Seiber).

In Moskau wurden die fünf Romanzen des Zyklus „Bilder aus der Vergangenheit“ von Dimitri Schostakowitsch nach Gedichten des russischen Satirikers Sassa Tschorny uraufgeführt.

„Ob sich das Ohr an das atonale Denken gewöhnen kann?“, fragte die Ulmer Presse, nachdem Harald von Goertz dort zum erstenmal die Symphonie op. 21 von Anton Webern dirigiert hatte.

Im Tempel Emanuel von San Francisco fand die Uraufführung eines liturgischen Werkes für Bariton und Orgel von Darius Milhaud statt. Der Text ist den Sprüchen Salomons entnommen. Die Ausführenden waren der Sänger Stanley Noonan und der Organist Ludwig Altman.

In Verbindung mit der Volkshochschule in Ingelheim am Rhein veranstaltete die Firma C. H. Boehringer Sohn „Österreichische Tage“, deren musikalischer Höhepunkt das Konzert der Hamburger Kammer-solisten (Leitung: Francis Travis) unter Mitwirkung des Hamann-Quartetts und der Sopranistin Jeanne Héricard (Paris) war. Das Programm brachte Streichquartett op. 3 von Alban Berg, 5 Stefan-George-Lieder op. 4 und Quartett op. 22 von Anton Webern und „Pierrot lunaire“ von Arnold Schönberg. Einführende Worte sprach Otto Serfl.

Rundfunk

Der 10. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland findet vom 5. bis 21. September in München statt und erstreckt sich auf die Fächer Gesang, Klavier, Violine, Oboe, Trio (Streichtrio und Klaviertrio). Alle Anfragen

sind zu richten an das Sekretariat des Internationalen Musikwettbewerbs, München 2, Bayerischer Rundfunk. Telegrammadresse: Funkmusikpreis München.

Der Südwestfunk hat wieder zwei Kompositionsaufträge zur Förderung der zeitgenössischen Kirchenmusik erteilt, und zwar für die musikalische Ausgestaltung einer katholischen Morgenfeier an Domorganist Ludwig Doerr (Speyer) und für die musikalische Ausgestaltung einer evangelischen Morgenfeier an Werner Jacob (Freiburg im Breisgau). Das Südwestfunkorchester Baden-Baden gab ein Gastkonzert im Pariser Odéon-Théâtre de France. An diesem Abend dirigierte Pierre Boulez die französische Erstaufführung seines Mallarmé-Zyklus „pli selon pli“ sowie Werke von Anton Webern (Opus 10 und Opus 14). Solistin war Eva-Maria Rogner.

In Straßburg wurde die neue *Maison de la Radio* eingeweiht.

„Synthetischer Klang und Klangsynthese“ heißt eine Folge von acht Sendungen, in denen elektronische Musik zum erstenmal systematisch behandelt wird. Die Sendereihe wurde vom Sonderprogramm des Bayerischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem neuen „Studio für elektronische Klanggestaltung“ der Firma Siemens in München vorbereitet.

Der Hessische Rundfunk, der in 14 Sendungen seines „Studios für Neue Musik“ eine „Bilanz der fünfziger Jahre“ gezogen hat, erteilte Bernd Alois Zimmermann einen Kompositionsauftrag. Der Titel des geplanten Werkes: „Présence“, Ballet blanc en 5 scènes pour violon, violoncelle et piano.

Innerhalb seines Programms für Begabtenförderung hat der Westdeutsche Rundfunk Köln der Tanzabteilung der Folkwangschule in Essen einen jährlichen Betrag zur Unterstützung und Weiterbildung tänzerischer und choreographischer Talente gestiftet.

Der Sender Freies Berlin hat als erste westdeutsche Rundfunkanstalt sämtliche Anlagen für ein großes Stereo-Studio bei Telefunken bestellt, um genügend Erfahrungen zur Vorbereitung eines künftigen Stereo-Rundfunkprogramms zu sammeln. Nach Fertigstellung dieses Studios werden im Berliner Funkhaus alle bekannten niederfrequenten Stereo-Verfahren experimentell durchgeführt werden können.

Im Auftrag der Radio Svizzera Italiana schrieb Wladimir Vogel die Kantate „Meditazione su una maschera“ für die Einweihung des neuen Rundfunk- und Fernsehstudios Lugano. Der Text der Meditationen über die Totenmaske von Amedeo Modigliani stammt von Felice Filippini.

Wolfgang Fortner dirigierte in Paris ein modernes Orchesterkonzert des französischen Rundfunks mit Werken von Anton Webern und drei eigenen Stücken: Ouvertüre „La Cecchina“, „Berceuse royale“ für Sopran, Violine und Streicher (Solistin: Colette Herzog), „Impromptus“ für großes Orchester.

„Sappho“, 5 Lieder für Sopran und Kammerorchester von Wilhelm Killmayer, ein Kompositionsauftrag der Bayerischen Akademie der schönen Künste in München, wurde in der Konzertreihe „Musik unserer Zeit“ des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart uraufgeführt.

Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg sendet die Kafka-Oper „Der Prozeß“ von Gottfried von Einem am 29. Mai im Deutschen Fernsehen.

Ernst Krenek hat einen Auftrag des österreichischen Fernsehens angenommen, eine 75minütige Fernsehoper zu schreiben. Das Werk soll während der Wiener Festwochen 1962 unter dem Titel „Ausgerechnet und verspielt“ uraufgeführt werden.

Musikerziehung

Das Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht hat ein Studio für elektronische Musik eingerichtet. Es ist das siebte seiner Art in Europa.

Zum viertenmal veranstaltete die Hochschule für Musik Berlin im Rahmen ihrer Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik ein Kammerkonzert, diesmal mit Werken von Anton Webern, Pierre Boulez, Aribert Reimann und Francis Poulenc.

In der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe sprach Hans-Joachim Koellreutter aus Bahia (Brasilien) über „Musik und Stille“. Anschließend wurden einige seiner Werke gespielt, als Uraufführung „Konkretion für 10 Soloinstrumente“. Das Collegium Musicum Instrumentale der Hochschule machte eine Konzertreise nach Frankreich unter Leitung von Albert Dietrich, der in Angers mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde.

Fritz Winkel, Professor an der Technischen Universität Berlin, hielt Vorlesungen über Raumakustik am Case Institute of Technology in Cleveland (Ohio/USA).

Die Staatliche Hochschule für Musik in Stuttgart hat Ernst Krenek die Würde eines Ehrensensors verliehen.

Peter Maxwell Davies komponierte einen Zyklus von Werken für Orchester, Chor und Orgel unter dem Titel „O Magnum Mysterium“. Die Uraufführung fand in Cirencester statt, wo der Komponist als Lehrer tätig ist. In dem neuen Werk hat Davies versucht, moderne Musik zu schreiben, die den Aufführungsmöglichkeiten durch Schulkinder Rechnung trägt.

Kunst und Künstler

Gottfried von Einem arbeitet an einer neuen Oper „Der Zerrissene“ nach Johann Nestroy.

Hans Werner Henze wurde zu einer Amerika-Tournee im Herbst 1961 eingeladen. Geplant sind Vorträge an Universitäten und Konzerte unter seiner Leitung.

„Melancholia“ für Bratsche und Streichorchester von Johann Nepomuk David wird am 31. August im Rahmen der Luzerner Festwochen uraufgeführt. Die Ausführenden sind Ulrich Koch (Südwestfunk Baden-Baden) und die Lucerne Festival Strings.

Die Komponisten Roy Harris, Paul Hindemith, Walter Piston, William Schuman und Roger Sessions waren zur Amtseinführung des neuen amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy eingeladen.

Unser Leitartikel „Die Hühner- und die Heldenbrust“ von Hans Magnus Enzensberger erschien zuerst in der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“, deren Feuilleton-Redaktion uns liebenswürdigerweise die Genehmigung zum Nachdruck erteilte.

Diesem Heft sind Prospekte der Schwetzingen Festspiele, der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt-Kranichstein, des Internationalen Festivals zeitgenössischer Musik, Zagreb, der Universal-Edition, Wien, und des Radio Bremen „pro musica nova“ beigelegt.



Pirastro
SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

MUSICA VIVA unter Prof. Hans Rosbaud in der Zürcher Tonhalle am 6. Januar 1961

Ein durchschlagender Erfolg bei Fachwelt und Publikum von

ARMIN SCHIBLERS

Konzert für Schlagzeug und Orchester op. 63

(Scènes fantastiques)

(Der Solopart ist für einen einzigen Schlagzeuger geschrieben)

Das Werk gibt dem Schlagzeug-Solisten äußerst dankbare und virtuose Aufgaben, an denen sich so ziemlich alle Schlaginstrumente in abwechslungsreicher Weise beteiligen.

Die sechs kurzen Sätze dieses Konzertes besitzen starke musikalische Qualitäten, die in der Erfindung und im Rhythmus, im Klang und in der charakteristischen Prägung des jeweiligen Stimmungsgehaltes liegen.

Das Werk ist jedem Schlagzeuger bestens zu empfehlen. Er wird sich nicht nur selbst einen großen Erfolg erspielen, sondern auch, wie dies der große Erfolg der Premiere gezeigt hat, einem interessierten Publikum Freude bereiten.

Prof. Hans Rosbaud

Dieses Werk zeigt den Komponisten neuerdings als sehr phantasiereichen, alle Klangmittel des großen Orchesters virtuos beherrschenden Gestalter . . . Restlos zu bewundern ist das Vorhandensein eines vielarmigen Fabelwesens imaginierende Brillanz mit der der konzertierende Schlagzeuger Adolf Neumeier nach und nach mit den in seiner Reichweite befindlichen Instrumenten umging.

Dr. Willi Reich (Neue Zürcher Zeitung)

Glücklich, ja vorbildlich, erscheint uns das Verhältnis von Orchester und Soloinstrument in dem Konzert für Schlagzeug op. 63 von Armin Schibler. In den sechs Sätzen sind hier die klanglichen und rhythmischen Möglichkeiten von nicht weniger als 20 Schlaginstrumenten phantasievoll mit sicherem Geschmack und virtuos ausgeschöpft, wobei auf jeden billigen Effekt verzichtet wird.

Dr. Walter Fabian (Zürcher Tagesanzeiger)

Dieses spannungsreiche Werk wird sicher seinen Weg machen, durch viele Konzertsäle und über manche Radiostationen.

Nationalzeitung, Basel

Der bekannte Genfer Kritiker R. Aloys Mooser widmete in LA SUISSE am 27. Januar 1961 einen begeisterten Artikel dem neuen Werk Schiblers, in dem er einen der wesentlichen Beiträge zur Neuen Musik sieht.

AHN & SIMROCK - Musikverlag
BERLIN · WIESBADEN

XVI. INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

Darmstadt, 29. August bis 10. September 1961

LEITUNG: Dr. WOLFGANG STEINECKE

I. Spezialkurs 19. bis 29. August

Instrumentalmusik — Komposition und Realisation

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln) in Zusammenarbeit mit DAVID TUDOR (New York)

II. Hauptkurse 29. August bis 10. September

„Le Rythme“ — „Der Rhythmus“ Hauptvorlesung (frz./dt.)	OLIVIER MESSIAEN (Paris)
„Theoretische Konsequenzen der Webernschen Musik“	GYÖRGY LIGETI (Wien)
Elektronische Musik — Komposition und Realisation	KH. STOCKHAUSEN (Köln)
Proportionsgesetze in der Komposition	STEFAN WOLPE (New York)
Kammermusik der Wiener Schule — Praktikum u. Vorlesung	RUDOLF KOLISCH (Madison)
Kammerensemble — Analyse und Interpretation neuer Werke	BRUNO MADERNA (Milano)
Angewandte Musik — Bühne, Rundfunk, Fernsehen	H. U. ENGELMANN (Darmstadt)

Interpretationskurse

Klavier	YVONNE LORIOD (Paris)
	EDWARD STEUERMANN (New York)
	DAVID TUDOR (New York)
Klavier-Duo	ALFONS und ALOYS KONTARSKY (Köln)
Gesang	ILONA STEINGRUBER (Wien)
Flöte	SEVERINO GAZZELLONI (Roma)
Oboe	LOTHAR FABER (Köln)
Klarinette	GUY DEPLUS (Paris)
Bläserkammermusik	ANDRÉ RABOT (Paris)

III. Allgemeines Programm

Vorträge	PIERRE BOULEZ „Geschmack und Funktion“
	„Komposition und Kompositionslehre“
	KH. Stockhausen „Kadenzrhythmik Mozarts“
	„Resumee einer Fortentwicklung 1950/60“

Kranichsteiner Kompositionsstudio

Studiokonzerte mit Arbeiten junger Komponisten
Kammerkonzerte „Panorama der Neuen Musik 1911–1961“ unter Mitwirkung des INTERNATIONALEN KRANICHSTEINER KAMMER-ENSEMBLES — Leitung: BRUNO MADERNA —, des QUATUOR PARRENIN, Paris, und der GREGG SMITH SINGERS, Los Angeles

Opernaufführung des Landestheaters Darmstadt

„Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek

In Verbindung mit den Ferienkursen:

TAGE FÜR NEUE MUSIK des Hessischen Rundfunks 7.–10. September
Zwei Orchesterkonzerte — Leitung: DEAN DIXON und MICHAEL GIELEN

Zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung von Solisten und Kammermusikvereinigungen (u. a. HAMANN-QUARTETT Hamburg und INTERNATIONALES KRANICHSTEINER KAMMER-ENSEMBLE — Leitung: BRUNO MADERNA)

X. Internationaler Wettbewerb um den KRANICHSTEINER MUSIKPREIS

KLAVIER (Pflichtstück: Klavierstücke I–IV von KH. STOCKHAUSEN)

Prospekte — Auskünfte — Anmeldungen

KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT DARMSTADT, Roquetteweg 31

„Jürg Baur bewies Vollblutmusikalität“

Jürg Baur ist in Münster kein Unbekannter mehr. Jetzt kam er mit der Uraufführung seines Oboenkonzertes, das im vergangenen Herbst bei einem Stipendienaufenthalt der Deutschen Akademie in Rom in der Villa Massimo entstanden ist, nach Münster und bewies, daß er ein Vollblutmusiker ist, der höchstmoderne und doch das Ohr erfreuende Musik schreiben kann.“ Münstersches Tageblatt

JÜR BAUR

Concerto Romano

für Oboe
und
Orchester
(1960)

„Oboen-Konzert-Musik auf neuen Wegen“

Eine neue Ausdrucksform sucht auch Baur mit seinem dreisätzigen Oboenkonzert, einem geistvollen Spiel mit rhythmischen Gruppen, Intervallen, Motiven, Themen, das auf einer vorgefaßten Struktur innerhalb des Zwölftonbereichs basiert und darum konstruiert erscheint, aber dennoch ein konzertantes Geschehen darstellt, in dem der darbietende Klangkörper wie der Hörer nicht nur geistig beansprucht ist, sondern im Sinne des erlebten Zeitempfindens erfaßt wird. Ein dreitöniges Motiv mit einem Halb- und einem Ganztonschritt durchzieht alle drei Sätze und formt sie zu einer Einheit. Es taucht immer wieder gewendet, uminstrumentiert, rhythmisch verändert auf als Klammer des Ganzen. Die Namen der Sätze deuten auf ihr Anregungsmoment hin und lauten ‚Mosaik‘, ‚Zikaden‘ und ‚Corso‘. Das Leben Roms gibt den Ursprung für die verschiedenen Komplexe 12töniger und rhythmischer Elemente ab, die in grandiosen Impressionen aus dem Klangkörper aufsteigen und in mächtiger Steigerung zu einem eindrucksvollen Schlußpunkt führen. Das ganze Werk, das überschaubar und durchsichtig angelegt ist, enthält jedoch seine Prägung vor allem durch die klangvollen Passagen der Solooboe, die dank des überragenden Könnens von Reinhard Lüttmann zur tragenden Wirkung gelangte.“ Münstersche Zeitung

„Oboenkonzert von Jürg Baur erlebte eine glanzvolle Uraufführung“

Der Beifall war verdient lang und herzlich und rief Komponist, Solist und Dirigenten immer wieder aufs Podium.“ Westfälische Rundschau, Münster

„Ein Raffinement an Instrumentation, ein enormes Maß an rhythmischer Differenziertheit der Takte, in denen verschieden aufgeteilte Fünftakte mit Achtertakten alternieren, und die Spannung der langen Bögen im Soloinstrument geben dem Ganzen die besondere Lebendigkeit und Farbigkeit.“ Rheinische Post Düsseldorf

Die Uraufführung fand am 19. Februar 1961 durch das Orchester der Provinzialhauptstadt Münster mit Reinhard Lüttmann unter der Leitung von Robert Wagner statt.

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN

MUSIK · THEATER · TANZ

Gesamtleitung: Prof. Heinz Dressel

SOMMERAKADEMIE 1961

für das zeitgenössische Kunstschaffen

vom 26. Juni bis 15. Juli 1961

Gäste: Opernschule Amsterdam, Schauspielschulen der Akademien Wien und Zürich, Werner Egk, Prof. Meersmann, Gen.-Int. Dr. Barfuß, Gen.-Int. Dr. Schumacher, Hans Curjel, Dr. W. Kolneder, Dr. Bernd Müllmann, Dr. Karl H. Wörner, Dr. Günter Hausswald, Strauß-Quartett, Gaudeamus-Quartett, Ton de Leeuw, K. H. Stockhausen, Alfons und Aloys Kontarsky.

EUROPÄISCH-AMERIKANISCHE SOMMERKURSE

für den zeitgenössischen Bühnentanz

vom 10. bis 28. Juli 1961 · Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Diana Baddeley, Deborah Bertonoff, Jean Cébron, Roger George, Erich Heubach, Albrecht Knust, Anna Markard-Jooss, Iko Otrin, Trude Pohl, Gisela Reber, Anne Wodliams, Hans Züllig.

Gastdozenten aus den USA: Lucas Hoving, Eugene Luigi, Antony Tudor.

Auskunft und Sonderprospekt durch die Verwaltung der Folkwangschule, Essen-Werden, Abtei,
Ruf 49 24 51/53

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Soeben erschienen:

HANS ERICH APOSTEL

Konzert für Klavier und Orchester op. 30

UE 13174 Ausgabe für 2 Klaviere DM 12,—

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kreuzspiel für Oboe, Baßkl., Klavier und
Schlagzeug (neue Fassung)

UE 13117 Partitur DM 10,—

UNIVERSAL EDITION

REINHOLD FINKBEINER

**„Herr, deine Güte reicht, soweit
der Himmel ist“**

Geistliches Konzert für Sopran und Orgel. DM 6,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Uraufführung Salzburg 1961!

„Das Bergwerk zu Falun“

Oper nach dem gleichnamigen Schauspiel von
Hugo von Hofmannsthal

von Rudolf Wagner-Régeny

soeben erschienen

Klavierauszug DM 45,—

Textbuch DM 2,—

BOTE & BOCK · Berlin · Wiesbaden

IRMFRIED RADAUER

Duo concertante
für Flöte und Klavier
CL 5871 · DM 12,50

Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters · Frankfurt

Neuerscheinungen

Friedrich Cerha: 7 RUBAIJAT DES OMAR KHAJJAM
für Sopran / Tenor und Klavier

Peter Ronnefeld: 5 LIEDER IM HERBST
für Sopran / Tenor und Klavier

Erich Marckhl: BRIEF, IN DER ERDE ZU HINTER-
LASSEN
Chorfantasia für Frauenchor a cappella

Th. Chr. David: FLÖTENQUARTETT

Iván Erőd: 4 STÜCKE FÜR STREICHQUARTETT

Istoán Zelenka: TRIO FÜR HORN, VIOLINE UND
KLAVIER

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka · München · Wien · Zürich

Meistergeige SILVESTRE & MAUCOTEL, PARIS
zu verkaufen.

August Seelis, Aachen, Limburgerstraße 24

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort oder später

einen stellvertr. Solo-Bratscher

Vergütung nach TO. K I (Ortskl. 5) und
Stellenzulage II

Probespiel erforderlich. Teilnahme am Probe-
spiel verpflichtet gegebenenfalls zur Annahme
der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur
werden gebeten, ihre Bewerbung bis späte-
stens 12. Juni 1961 unter Angabe der Kenn-
ziffer 41/13 dem Personalamt der Stadt Essen
einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TOD DEM HOLZWURM
In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i./Brsig.
Bertoldstraße 43

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann
lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer
Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens;
gliedert sich in folgende Abteilungen:
Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittel-
schule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-
musik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuerschule.
Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort oder später

einen stellvertr. I. Trompeter
mit der Verpflichtung: Bach-Trompete

Besoldung nach TO. K 1 (Ortskl. 5) und
Stellenzulage 2.

Probespiel erforderlich. Teilnahme am Probe-
spiel verpflichtet ggf. zur Annahme der Stelle.
Qualifizierte Bewerber mit entsprechender
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur
werden gebeten, ihre Bewerbung unter An-
gabe der Kennziffer 41/12 dem Personalamt
der Stadt Essen umgehend einzureichen.

Der Oberstadtdirektor

Please mention our review in writing to advertisers.

Zwei neue Orchesterwerke

**Friedrich Cerha:
Espressioni fondamentali**

Uraufführung am 17. 11. 1960 unter
Leitung von Ernst Krenek in der Reihe
„Musik der Gegenwart“ des Senders
Freies Berlin

Die Presse schreibt:

Ein Dokument neuer Musikgesinnung, die sich nicht
mit Niederschrift von Strukturen und Zeilen begnügt,
sondern Möglichkeiten des Ausdrucks nachspürt. In
18 Minuten komprimierter Gestalt wächst eine pathetische
Steigerungssprache mit dramatischen Impulsen.
H. H. Stuckenschmidt in „Frankfurter Allgem. Zeitung“

Auch die „Espressioni fondamentali für Orchester“ des
Wieners Friedrich Cerha haben starke musikalische
Impulse. Sie bezeugen vor allem klangliche Phantasie.
Jochim Matzner in „Die Welt“, Berlin

Das funkelt und blitzt wie eine Folge kleiner Explosio-
nen. Langweilig ist das nicht. Es steckt unfraglich ein
gewisser Impetus dahinter, der auf Begabung schließen
läßt.

Kurt Westphal in „Der Kurier“, Berlin

Da überzeugen gerade die Spontanität des Findens
und Formens, die Selbstverständlichkeit, mit der sich
der Komponist in der Klangwelt der neuen Musik
bewegt. Der Titel zeigt an, daß es sich um Ausdrucks-
Grundformen, nicht um absolute Klangstrukturen han-
delt. Der Rhythmus wird zum gliedernden, formbil-
denden Element.

Werner Oehlmann in „Der Tagesspiegel“, Berlin

**Rudolf Kelterborn:
Kammersinfonie für Solovioline
und kleines Orchester**

Uraufführung am 9. 10. 1960 im Rah-
men der Kasseler Musiktage 1960 unter
der Leitung von Francis Travis

Die Presse schreibt:

Sie erleichtert das aufnehmende Hören durch erkenn-
bare Symmetrie in den einzelnen Abschnitten, durch
eine weit ausgreifende expressive Melodik und durch
unkomplizierte formale Anlage.

Gottfried Schweizer in „Basler Nachrichten“

Seine uraufgeführte Kammersinfonie in einem Satz
erwies sich als ein formal leicht überschaubares, an-
sprechendes Werk.

Wilfried Brennecke in „Musica“

Der Komponist arbeitet nach dem Vorbild Weberns mit
Teilstrukturen einer Reihe, doch ist er offenbar kein
Doktrinär. Er hat eine übersichtliche Großform mit Ent-
sprechungen und Symmetrien entworfen und hat der
Kantabilität nicht ganz abgeschworen. Seine Rhythmik
ist abwechslungsreich ohne Zerfaserung, die Klangfar-
ben sind mit Phantasie gesetzt.

Gertrud Runge in „Die Welt“, Hamburg

**BÄRENREITER KASSEL
BASEL · LONDON · NEWYORK**

Musikstudium in Deutschland

Studienführer

Herausgegeben im Auftrage
des Deutschen Musikrates
von Dr. Kurt Hahn

INHALT:

**Musik · Musikerziehung · Musik-
wissenschaft:**

Hochschule und Konservatorium · Universität
Andere Institute · Kurse

Studium und Beruf:

Allgemeine Studienbedingungen --
Ausbildungswege

Komponist · Dirigent · Konzertierender Künst-
ler · Orchestermusiker · Chorsänger · Kirchen-
musiker · Tonmeister · Schulmusikerzieher ·
Privatmusikerzieher · Lehrer an Jugend- und
Volksmusikschulen · Musikwissenschaftler ·
Musikinstrumentenbauer

Übersicht der Ausbildungsstätten

Übersichtskarte

Die Städte und ihre Musikinstitute

**Anschriften der Ausbildungsstätten,
Musikinstitute, Verbände, Zeitschriften**

100 Seiten · kartoniert DM 6,80

**B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ**

ARNOLD SCHOENBERG

MOSES UND ARON

*Oper in drei Akten,
Dichtung nach der Heiligen Schrift vom Komponisten
Studienpartitur · 540 Seiten · Ganzleinen
flexibel · DM 66,—
Klavierauszug · 320 Seiten · DM 45,—
Textbuch DM 1,50*

VON HEUTE AUF MORGEN

*Oper in einem Akt von Max Blonda
Englische Übersetzung von Eric Smith (Text dtsh./engl.)
Klavierauszug DM 25,—*

MODERNE PSALMEN

*Herausgegeben von Rudolf Kolisch
Heft 1: Faksimiledruck der Notenskizzen »Der Erste Psalm«
Faksimiledruck der Texte »Moderne Psalmen«
Heft 2: Faksimiledruck der Partitur »Der Erste Psalm«
Heft 3: Die gestochene Partitur »Der Erste Psalm«
Drei Hefte in einer Mappe DM 48,—*

ARNOLD SCHOENBERG - BRIEFE

*Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein
312 Seiten · Ganzleinen DM 24,—*

DIE FORMBILDENDEN TENDENZEN DER HARMONIE

*Aus dem Englischen zum ersten Male
ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Erwin Stein
200 Seiten · 172 Notenbeispiele · Ganzleinen DM 18,—*

IM VERLAG SCHOTT